

Scrisoare de peste mări și țări

Stimată redacție,

După cum bine aprecia Magazinul estival «Cinema» 1980, o bună parte a preocupărilor mele cinematografice din ultimii ani am consacrat-o filmelor despre oamenii mării. **Cursa de probă** și serialul tv. **Călătorie peste mări și țări** în 1978, **Linia maritimă Galați-Osaka**, **Incendiu la Forepeak** și **Inscripții pe albastrul mărilor** în 1979 sînt urmate acum de filmul **Viața între două valuri** pentru care m-am ambarcat împreună cu operatorul Vasile Mănăstireanu pe cargoul de 4800 tDW «Slănic» pe ruta Constanța — St. Nazaire — Immingham-Rotterdam-Anvers...

Știind că oricînd vă bucură micile și marile noastre succese sper să vă facă plăcere să primiți urări de bine de pe aceste îndepărtate tărîmuri de la doi vechi cinești deveniți ad-hoc oameni ai mării, împărtaşind ceas cu ceas, zi cu zi, pe soare și pe furtună, soarta eroilor filmului lor.

Pe punte uneori aparatul de filmat este înlocuit cu stiloul pentru a face însemnări și (de ce nu?) pentru a scrie versuri. Poate voi publica cîndva un volum intitulat «**Departé de tărîm**», rod al vibrațiilor smulse în nopți fără popas trăite de-a lungul celor trei călătorii pe mările și oceanele lumii.

Trimit redacției revistei «Cinema» această ultimă pagină definitivată în orele de adăpost în Golf de Corubion lîngă farul de la Cap Finisterre, înainte ca nava să pornească spre furișoasă și mult temută de marinari zonă Biscaya. Mi-ar face o mare plăcere să văd aceste versuri, la întoarcere, tipărite în revista celor care urmăresc preocupările cineștilor români.

Cu deosebit respect,
Pompiliu GILMEANU
Cap Finisterre

Încerc...

Încerc să cred că vîntu acesta bate
Cu dorul rupt din valuri mai presus
Decît pot duce visurile toate
Pe-un drum de soare fără de apus.

Încerc să port cununile de sare
Și pescărușii să-mi vînture prin păr.
Să-nchin poeme celor ce pe mare
Învîing furtuni pe-un drum de adevăr

Încerc s-adun pe brațe flori de ape
Și să topesc urgiile din val,
Ca oamenii să-mi fie mai aproape
Voi pune-un far pe fiecare mal.

Încerc să ar ogorul de oceane
Cu plugul provei mele-n lung și-n lat,
Ca un țăran pornit prin bărăgane
Să-și facă toamna norma la arat.

Încerc să-nscriu pe-naltele catarge
Vibrații smulse-n nopți fără popas
Să mă topesc în valul care-mi sparge
Din univers odihna unui ceas...

Încerc să-not din greu pe paralele,
În cuib de nori să-mi fac în nopți culcuș —
Vioară-i marea sub manta de stele,
Iar nava mea sub ceru-nalt arcuș.

Încerc să dau din ochii mei lumină,
Din brațul meu puteri fără sfîrșit,
Acelor prunci ce vor cu noi să vină
Să-nvețe — al mării murmur infinit.

octombrie 1980

La oază

Cît tîne întinderea toată
întregul cuprins
În jurul oazei mele s-a strîns,
Ca o centură de tăcere în piatră.
La gura sobei de mult
Stau între veghe și vis
Al liniștei cîntec ascult.
Și iată deodată
În jarul din vatră
S-aprînde Olimpul
Pentru a citea oară,
Luminîndu-ți chipul
Pîlpîiri de pară
Mi-te-aduc în gînd?
Cît ai stat și cînd
Ai plecat nu știu.
E noapte tîrziu.
Cărbunii pe rînd
S-au topit în scrum
Cenușă-s și fum
Visele... Olimpului.
În noapte tîrziu
Sînt singur demult.
Al liniștei geamăt ascult
Și-aud cum picură timpul.

Credeam

Credeam,
Că visele-mi s-au dus

Arzînd, cu norii în apus
Cînd se aprînd în pară.
Dar, iată, iarăși mă-mpresoară
Povești ce-au fost odinioară
Al vieții mele trunchi și ram.
Credeam,
Că dorul meu nu-i de aflat
Demult, demult mi-a fost răpit
Și-n hăuri spulberat,
În alte galaxii s-a rătăcit.

De unde mi-l aduci tu iară?
Cînd l-ai găsit?
Nu pot să cred.
De ești ursita mea cea bună,
Să nu mi-l dai, chiar de te rog
Să nu mi-l dai că iar îl pierd.
Ține-l zălog
Și fă-ți din el cunună.

Colindă pentru Chira-Chiralina

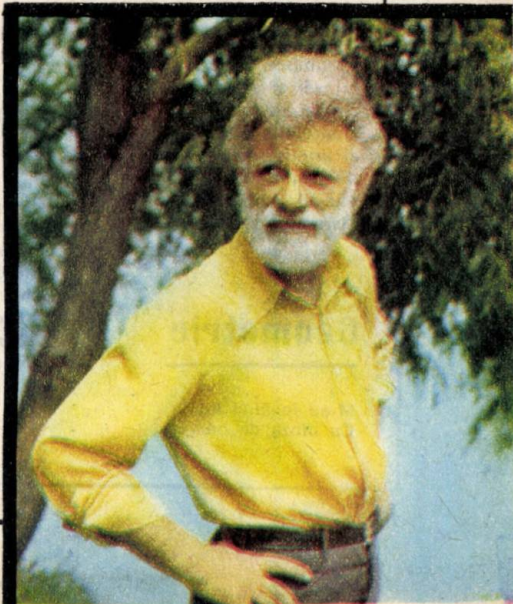
În fiecare seară de Crăciun
La geamul tău va poposi o stea
Pe care numai tu o vei vedea.

Atunci să știi că-i sufletul meu bun
Venit să-ți cînte în seara de ajun
Colinde neștiute pînă acum.

Și cum tu lîngă altul vei zîmbi
Înconjurată vesel de copii
Afar-de tine nimeni nu va ști

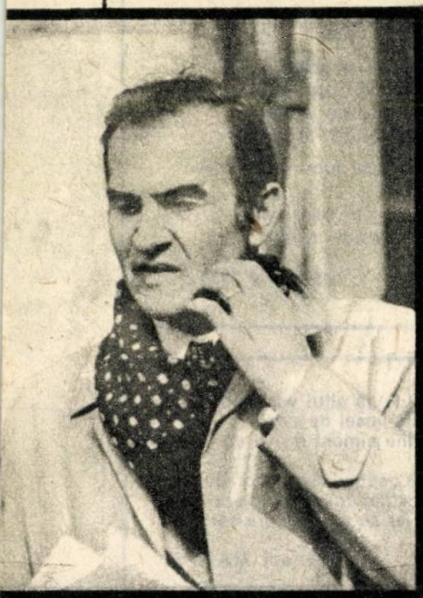
Cînd de pe geamul tău cu flori de ger,
În ale îngerilor murmur «Lerui-ler»
Un fir de jar se va sui spre cer.

Ernest MAFTEI



Steaua pământului

Te-arunci în aer
cu grijă de soare
și soarele te arde
și-ți dă durere,
dar rămi în aer
cu aripile-n vînt
privind către pămînt
ce-l vezi departe
pustiu și greu
ce-atîrnă în văzduh.



cu umbre, cu lumini,
cu vîi și stînci
ce bat ca inima.
Soarele te arde
și aripile ți se-nmoale,
dar rămi în aer
păzind pămîntul.
Așa ajungi stea.

Geometrie

M-au învăluit liniile
Ca pînza de păianjen.

M-au înconjurat grilele
Ca istoria dintr-un vechi catren,
De-a lungul și de-a latul
Corpului meu adormit.
Nu-mi simt căderea pe patul
De cîmp, de pădure sfințit —
Vreau cuburi, vreau spații,
Vreau stele, vreau constelații
Vreau să mă părăsească liniile
Ce m-au înconjurat ca grilele.

Amfora

De ce să-ngrop trecutul
Cînd El e lîngă mine,
Cu același chip
Cu aceeași fire,
Cu brazde mai adînci,
Cu vise reci
Ca-ntr-o amforă de lut
Pe care lut s-a așternut;
Îngrămădiți și zgribuliți
Ne-ngrămădim și ne iubim striviți
Și amfora ne apără de ploii
Legîndu-ne pe noi cu noi,
Cum ar fi vrut să fie în trecut
Dar voi n-ați vrut.
De-aceea plîng lîngă morminte
Fără de glas, fără cuvinte...

Așa s-a născut și Atlas

Nimic nu e mai greu
Decît să taci.
Taci, pentru că este greu să vorbești
Și să cutremuri pămîntul
Păzește-ți pămîntul și taci
Purtîndu-i greutatea-n spate

În ghilimele

Stau în drumul zării
Mîngîi valul mării:
E vaet, e scîncet, e durere,
E geamăt de nu se mai cere,
Este apă, pămînt și nisip,
Este ceva ce nu are chip,
Este dor și este jale-adîncă,
A cărui val malul nu-l ajunge încă
Este durerea zilei mele,
Ce vreu, nu vreau, mi-o pun în
ghilimele

Emanoil PETRUT

Scenariu

„Pe deal, ploaia... atunci“

(varianta nr. 1
pentru timp călduros)



O zi cu soare... fără
intemperii! Pe deal,
un grup format as-
teaptă să se forme-
ze... restul! Un cal
paște... altul mîncă
din traistă și trage cu
urechea! În prim plan,
cițiva fluturi
zboară de la stînga spre dreapta
(să fie dirijați așa, și nu invers).
În planul depărtat, un greier cîntă
fals! Figurantii stau de vorbă în-
curcați; soldați, țărani, turci, cai,
tunuri și cascadorii! Toată lumea e
gata, doar regizorul care strigă:
«Motor!» la filmul «Pe deal, ploaia...
atunci»... lipsește!

Se face din ce în ce mai cald...
Calul pleacă să bea apă și citeva
muște îl însoțesc (nu toate, să ră-
mină 5-6 și lîngă cel de mîncă
salam). Cei în șubă înjură în gînd,
că pe deal nu e decît un copac și
în umbra lui, stau aparatele! Desi,
oricum n-ar ajunge pentru cei 200
de oameni (fiind vorba de o super-
producție).

Între timp, mai urcă niște grade
și unul din cei cu șubă își dă jos
căciula, și privește fix în aparat,
gata să-l înfrunte. Nu dă însă semne
de supărare și alții îl imită. Unul cu
barbă și-o scoate, zicînd că moare
de cald, pînă moare în scenariu.
(E unul din țărani omorîți pe deal).
În zece minute, toți rămîn în maiou
și-s mai fericiți, ca pe nici o altă
căldură. Deodată, de pe deal vîd
cum urcă-n vale un ARO de teren
și încep să se îmbrace la loc... Ma-
chiorul țipă: «Îmi dau demisia! Fir-ar
să fie...», dar nimeni nu i-o ia... și
el își vede mai departe de încon-
deiat, de muștați, de bărbi, de etc.

ARO cîștigă teren și dealul se
agită în aerul fierbinte. Într-o traistă
un ou pocnește, altul face la fel,
fără traistă! Unul care a venit să
privească cu tractorul, l-a găsit topit
și vrea să-l impute cuiu! l se explică
cum: acțiunea se petrece pe la 18...



debut în cineumor

și ce nu era atunci, nu poate apărea acum... În schimb, e întrebat ce căuta el pe deal? Răspunde (ca pe apă) că benzina a strâns-o picătură cu picătură din cîmpie, ca să vină pe deal. (ARO-ul să-i lase să dialogheze pînă la ultimul cuvînt, să nu suie decît în deal).

Ajuns aici să oprească și din el să coboare două persoane, plus șoferul, care cere ceva de băut...

— Acum știu ce urmează... Regizorul s-a îmbolnăvit și filmarea se amînă!

— Nu, e sănătos, dar le trimite vorbă că, dacă nu plouă, filmul «Pe deal, ploua... atunci!» nu intră în actualitate! Așa că filmările se amînă pînă la prima ploaie.

În pîlnie se aude: «Fluturii sînt liberi! În același timp, coloana so-

noră atacă aria «Fluturaș iarăși ai aripioare!» și pe marele ecran apare

«Sfîrșitul primei părți»

„Pe deal, era soare... atunci!”

(varianta nr. 2...
pentru timp răcoros)

O zi cu precipitații... fără soare! Un grup plouat așteaptă să plouă și restul. Un cal se prefacă că paște, altul mîncă din traistă! În prim plan, cîțiva cocori zboară aiurea!

În planul îndepărtat, nici unui greiere nu-i arde de cîntat, indiferent cum! Figuranții, udați bine, stau de vorbă încurcați; soldați, tărani, turci, cai și etc.! Toată lumea tremură și așteaptă, doar regizorul care strigă: «Motor!» la filmul «Pe deal, era soare... atunci!»... lipsește!

Se face din ce în ce mai frig... Calul pleacă să se încălzească și cîțiva se duc să-i arate drumul, nu toți, să rămînă 5—6, mai robuști. Cei mai subțiri înjură în gînd că pe deal e un singur foc și în jurul său încap doar... Oricum însă focul n-ar ajunge la cei 200 de oameni (fiind vorba de o superproducție).

Între timp mai coboară niște grade și unul îmbrăcat subțire își trage un tricou gros și privește fix în aparat gata să-l înfrunte... Nu dă însă semne de supărare și alții îl imită... Unul cu calvitie își pune căciula, zicînd că moare de frig, pînă moare în scenariul (E unul din tărani omorîți pe deal). În zece minute toți îl imită și-s fericiți, ca pe nici o altă ploaie. Deodată, de pe deal văd cum urcă-n vale un ARO de teren și încep să se dezbrace pe loc. Machiorul tipă: «Îmi dau demisia! Fir-ar să fie...! dar nimeni nu i-o ia... și el continuă să spele și să pună la loc ce-a mîzgălit ploaia! Dealul ciîntăne de frig și ARO cîștigă teren. Într-o traistă un ou înoată «fluture», altul face la fel, fără traistă! Unuia care a venit cu Mobra să privească, i se dau primele ajutoare să plece, pentru că: acțiunea se petrece prin 18... și atunci, tot ce nu e cal natur, nu poate apărea acum pe deal. (ARO-ul să-și regleze deplasarea pînă acesta pricepe).

Ajuns aici, să se oprească și din el să coboare două persoane cu umbrele și șoferul fără, dar să ceară ceva de băut.

— Acum știu ce urmează. Regizorul le trimite vorbă că, dacă plouă, filmul «Pe deal, era soare... atunci!» iese din actualitate! Așa că filmările se amînă pînă...

— Nici vorbă! Nu e sănătos că a cam răcit și filmarea se amînă pînă... iese soarele!

În pîlnie, se aude: «Cocorii sînt liberi!», în timp ce coloana sonoră atacă: «Sboară cocorii...» pe ecranul cinemascop apare

«Sfîrșitul părții a doua!»

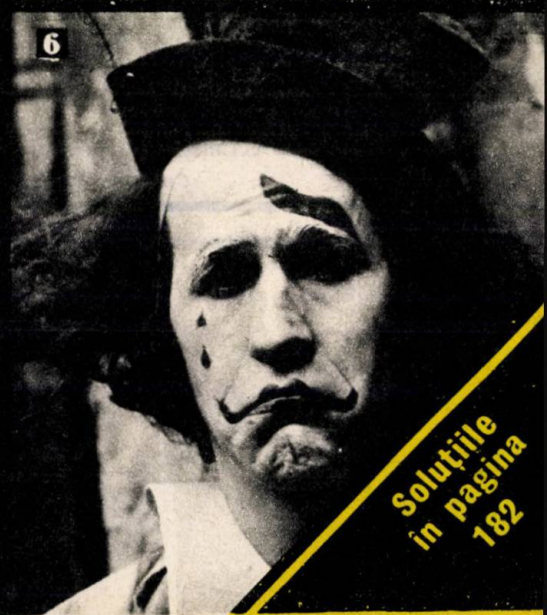
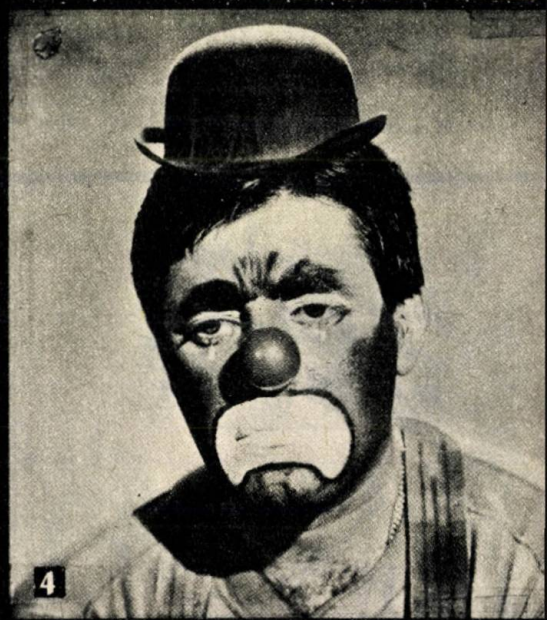
Gabriela IADEȘ



Caricatură de arh. Ștefan Cocioabă



Ghiciti cine
se ascunde
sub mască?



Soluțiile
în pagina
182

fețele timpului: actorul

Omul care a văzut moartea



O recunosc cu orice risc: sînt unul dintre admiratorii «înraîți» ai lui **Humphrey Bogart**, deținător al unui singur Oscar (în 1952), deși merita, după u-mila mea părere, cel puțin vreo patru. Humphrey Bogart, omul care a văzut moartea de nu știu cîte ori în filmele în care nu juca, trăia!

Un specialist, André Bazin a scris despre el, negru pe alb, că e: «omul care vine de după împlinirea destinului», iar un cunoscut romancier american al anilor '40 scria despre personajele întrupate de Bogart (parafrazîndu-l cu voie sau fără voie pe La Bruyère) că cei mai mulți dintre oamenii cărora le dă viață ei pe ecran își folosesc o parte din viață, pentru a și-o face nefericită pe cealaltă, ori chiar pentru a și-o distruge.

Dacă ne vom reaminti filmografia fermecătorului Bogart, lucrurile, ce-l drept, stau cam așa. Să luăm **Pădurea împietrită**, **Legiunea neagră**, **Comoara din Sierra Madre**, **A avea și a nu avea** (după Hemingway) **Revolta de pe Caine** ori în umbra prohibiției și să vedem că «rebelul disperat», «îngerul cu fața murdară», Humphrey Bogart, exprimă o lume, o mentalitate, o soartă necrutătoare.

Actor cu majusculă virilă, Bogart nu și-a îngăduit nimic teatral sau operetistic în joc, intrînd în pielea personajelor pînă la o dureroasă identificare cu ele. Astrul tutelar al eroilor săi era mereu negru.

Sub pălăria trasă pînă la limita ochilor tăioși, eroii întrupati de Bogart simțeau o suferință grea, obscură și statornică de care încercau să se elibereze ucigînd sau fiind uciși.

Produs al unei lumi de «vinovați fără vină», eroul jucat de Bogart e pîndit, cînd de bucurii succesive cînd de catastrofe succesive și marcat, continuu, de presimțirea sfîrșitului.

Humphrey Bogart a fost și a rămas unul dintre marii actori ai tăcerilor și ai duelului de priviri. Seducător în ciuda ușorului său prognatism și a unor trăsături convenționale, cu evidentă comună, Bogart fascinează și azi prin arta sa de a tăcea și a privi. Amintiți-vi-l în **Șoimul maltez**, în **Regina africană**, în **Casablanca**, mai ales.

Tăcerea lui Bogart putea să prevină, să amenințe, să țipe, să panseze sufletele. Privirea lui Bogart putea fi sceptică, tândră, ironică,

strălucitoare ca aurul sau tăioasă ca o lamă de brici englezesc, dar mai ales în **Casablanca** (de ce n-o fi primit un Oscar pentru rolul de acolo?). Inimitabila uitătură a lui Bogart pare să spună: «așa e... așa stau întotdeauna lucrurile... Fără suferință și sacrificiu nu există viață cu adevărat... Acolo unde nu e și suferință nu e deloc omul!»

Aduceți-vă aminte și de privirea lui din **Șoimul maltez**. Nu era pur și simplu o privire schiță, era chiar

ideea de privire, e o rază laser, o schiță de crini, un șoc electric, o predestinare.

Bogart e, dacă nu mă înșel, omul care a văzut moartea cel mai des pe ecran.

El dădea viață unor eroi tragici în exterior și ciudați de împăcați cu destinul în interior, sfărîmați de anarhismul zoologic, de anarhismul gangsteresc și bănesc al unei lumi semănînd cu o pădure împietrită.

Humphrey Bogart: un actor al tăcerilor și al duelului de priviri



În filmele sale
n-a dormit
niciodată
pe un pat moale.
Ci mereu
pe unul
de revolver
(cu Lauren Bacall)

Bogart n-a fost un actor, a fost chiar Actorul, fiindcă era mai ales Omul. Tocmai de aceea l-am dorit lui Bogart un rol pe care nu l-a interpretat niciodată: misionar într-o leprozerie africană. Dar l-a fost dat lui Bogart ca în filmele sale să nu doarmă pe un pat moale, ci pe unul de revolver, ca și cum moartea n-ar fi decît o glumă proastă.

Dan MUTĂȘCU



Ford, dar nu cel cu mașina ci... cel cu...

Autorul cărții: Andrew Sinclair



Semnatar a citorva serioase lucrări de istorie, scoțian de origine și posesor al celor mai înalte distincții universitare, la Cambridge, Andrew Sinclair s-a lăsat, la un moment dat, pradă unei adevărate pasiuni pentru cinema. Și-a creat o mică editură consacrată cărților despre cea de a 7-a artă. A lucrat și la adaptarea poemului «Calea Lactee» de Dylan Thomas, după care s-a făcut film.

Printre monografiile cinematografice scrise de Sinclair figurează și cea dedicată regizorului John Ford, din care reproducem câteva fragmente.

Eroul cărții: John Ford

Presărată de cafturi și de chefuri, întretăiată de cavalcade și de misiuni secrete, viața lui John Ford seamănă cu un film de John Ford. Născut în 1895, în statul Maine, acest fiu de emigrant irlandez sosește la vârsta de 19 ani la Hollywood ca să lucreze cu fratele său Frank, care realiza, pentru firma «Universal», o serie de filmele. Angajat mai întâi pe post de cascador, mezinul se rostogolește în prăpastii, sare de pe un pur singe în goană pe un tren în viteză, și e gata-gata să se

înălțe, definitiv, la cer, în ziua în care fratele său mai mare l-a așezat pe un butoi de pulbere care urma să percuteze un tun.

John își ia revanșa asupra lui Frank trecînd, la rîndul său, de partea cealaltă a aparatului de filmat. Este momentul în care filmul începe să capete simțul mișcării, să dea de gustul marilor spații, mai ales westernul, pe care John Ford începe să-l «practice» din 1918, în ritmul amănunțit de zece bucăți pe an. Cel mai bun dintre ele este **Calul de fier** (1924). La apariția filmului vorbitor, Ford își primește echipa și-și asigură colaborarea scenaristului Dudley Nichols și a unor actori pe care îi considera foarte buni, printre care Victor Mac Laglen și, mai ales, John Wayne. Odată ter-

minată treaba pe platou, regizorul chefuiește cu actorii, cîntă împreună cu ei cîntece irlandeze și le face tot felul de șotii. Dar în timpul filmărilor, Ford este de-a dreptul infernal. Îi insultă pe Wayne și-l jignește atît de tare, încît actorul, scos din fire, va juca scena caftului ce urmează cu o surprinzătoare convingere!

Producătorii asistă rareori la astfel de scene: regizorul îi dă afară pe ușă. Într-o zi, cînd un director de producție i-a atras atenția că e în mare întîrziere față de programul de filmări prevăzut, Ford a înșfăcat decupajul (unde se aflau descrise, plan cu plan, scenele ce urmau să fie turnate), a rupt zece pagini și-a răcnit: «Acum am trei zile avans!». N-a mai filmat niciodată scenele smulse.

Cîteva dintre filmele care i-au adus celebritatea datează din anii '30: **Patru rățacități**, **Turnătorul** (turnat în Irlanda), **Hurricane** (turnat în Hawai), **Diligenta**, **Fructele miniei**. Această serie glorioasă se sfîrșește în 1941, chiar înainte de începerea războiului, cu filmul **Ce verde era valea mea**. Turnările la **Diligenta** arată cum izbutește un mare cineast să ajungă la dimensiuni epice, pornind de la sentimente foarte simple și de la situații la limita melodramei. Andrew Sinclair pretinde că tonurile impresioniste ale peisajelor din acest film se datorează... miopiei: cînd Ford își scoate



DILIGENȚA

ochelarii cu lentile groase de miop, vederea lui se încetosează; și astfel poate, după voie, să arunce o privire nouă asupra decorului. Se non è vero...

Cînd japonezii au atacat Pearl Harbour, Ford se înrolează în serviciile de informații și dirijează o antenă însărcinată să culeagă documente fotografice și filmate necesare operațiilor ulterioare. Nu e prima oară cînd Ford se ocupă cu astfel de treburi. Andrew Sinclair afirmă că cineastul care a turnat mai multe filme pe mare, izbutise să ducă la bun sfîrșit mai multe misiuni pe coastele Californiei, la bordul yahtului său Araner, misiuni care aveau ca scop să supravegheze vasele de pescuit japoneze, suspectate de spionaj. Tot Ford a fost acela care a reparat pe coastele Pacificului o mulțime de alte lucruri cu totul diferite de exterioarele necesare filmărilor!

Personajul lui Ford, agent secret în marina Statelor Unite, se potrivește perfect cu caracterul acestui patriot intransigent, convins de măreția țării sale. Acest cineast, care timp de 45 de ani a vorbit, prin filmele sale, despre conflictul dintre lege și cei din afara legii, dintre omul civilizat și brută a rămas toată viața un liberal. Cel care a realizat **Omul liniștit** n-ar fi unul dintre cei mai mari cinești americani dacă n-ar fi avut alături de simțul epopeii, și pe cel al valorilor umane.

Cartea: fragmentul despre turnarea filmului „Diligența”

La moartea lui Tom Mix, celebrul actor-cowboy, John Ford hotărăște să redea westernului titlurile sale de noblete.

Turnează Diligența.

Un foarte mare film, devenit astăzi un clasic al cinematografului

Vestul, bunul și bătrînul vest a murit pentru John Ford în 1939, odată cu moartea lui Tom Mix. A încercat să-l reînvie, după propria sa mitologie, prin filmul **Diligența**. Cu aceste funeralii, și resurrecție totodată, el a transformat o crudă pierdere personală într-o legendă universală. A făcut din western cea mai durabilă și mai tandră saga a Americii. Dacă vestul acela fără frontiere și fără legi din copilăria sa s-a stins odată cu stingerea lui Tom Mix, imaginația sa dezlănțuită a salvat din uitare, pentru totdeauna, și folclorul său și magia sa.

Tom Mix a murit așa cum a trăit: superb și în plin elan. Cînd automobilul său sport s-a zdrobit în Arizona

— alerga cu peste 100 km. la oră — pentru că a încercat să ocolească cițiva muncitori ce lucrau la repararea drumului, Tom Mix purta o curea bătută în diamante, cizme cu tocuri și o pălărie largă, albă, texană. Automobilul Ford s-a dat peste cap și i-a frînt ceafa, așa cum i-ar fi putut face și un cal sălbatec. John Ford și soția lui s-au dus imediat la Phoenix, unde trupul accidentatului fusese expus într-o capelă mortuară: «John era superstițios, povestește soția sa. Nu voia să lase să plece un prieten fără să-și ia rămas bun». Cînd a ajuns acolo, familia Ford l-a văzut pe Tom Mix întins, îmbrăcat în smoking. Ford s-a enervat cumplit: «Nu-i puteți face una ca asta!» Și i-a redat cadavruului costumul de cowboy și pălăria de texan, l-a acoperit cu steagul american și a început să-l vegheze. Cineva a protestat, amintind că Mix dezertase în timpul războiului hispano-american: «N-o să vă atingeți de acest steag, a decretat Ford. Tom Mix a fost mai loial față de țară și prietenii săi decît foarte mulți alții».

relații la Ministerul de Război, Ford a obținut încredințarea ca Tom să fie îngropat într-un sicriu drapat cu steagul american. Prietenul său — a tinut el să precizeze — n-a dezerat decât atunci când luptele încetaseră și, de fapt, a plecat să se înroleze, ca voluntar, în războiul burilor.

John Ford a demonstrat, astfel, că era el însuși de loial față de un bătrîn camarad și că era de credincios unui Far West mai liber, mai vast, mai primitor cu aventurii și cu oamenii liberi. La întoarcerea sa la Hollywood, a decis să turneze un western, primul după 13 ani. Cum părăsise o mică năvelă intitulată «Di-

Prostituata din Diligență», se numește Dallas: păr auriu, inimă de aur și niciun ban în buzunar. La ea ceea ce domină este instinctul matern frustrat. Își petrece o noapte întreagă, în timpul unei halte și după o călătorie istovitoare, ca să asiste o tinăra femeie la naștere, soția virtuoaasă a unui ofițer. N-o vedem niciodată exersându-și «cea mai veche meserie din lume» pentru care, dealtfel, nici n-are vreo chemare. Ea nu visează decât să devină soția lui Ringo Kid, urmărit de poliție pentru o crimă pe care n-a comis-o. În micul han de la Dry Fork ei sînt ținuți de o parte de către ceilalți tovarăși de drum, care nu le permit să stea la aceeași masă. «Deh! — spune cel din afara legii ca s-o consoleze — nu poți să ieși din închisoare și să intri în lume în aceeași săptămână!»

Mai există în diligență un al treilea paria, doctorul Boone, un bătrîn bețiv alungat din oraș din cauza prea marei pasiuni pentru diva-sticlă. La plecarea diligenței, el apucă curtenitor brațul prostituatei expulzate de Liga Virtuții și, sfidînd cucoanele mironosite care li condamnaseră pe cei doi, spune: «hai frumoaso, amîndoi am fost loviți de-o boală cumplită care se cheamă prejudecată. Fă ca mine, transformă-te într-o minunată oală rîloasă căreia nu-i este rușine de rîia ei». Cu aceste cuvinte, el spune clar că e o onoare să fi pus la index de către imbecili. Orașul care li exilează se numește Tonto (ceea ce în limba spaniolă înseamnă «stupid»). Președinta Ligii Virtuții este soția unuia dintre pasagerii diligenței, un bancher care o sterpe cu toți banii băncii. El este caricatura ipocriziei, așa cum soția lui o înfățișează pe cea a bigotismului.

Ceilalți călători vor deveni, mai apoi, personaje clasice ale westernului: gentilomul sudist; jucătorul de cărți profesionist, care își ia un nume de împrumut ca să salveze onoarea familiei; falsul preot, care în realitate e un contrabandist de whisky; severul și curajosul șerif instalat pe capră, alături de un birjar grotesc, care știe să-și țină în frâu caii, dar nu și limba. Lunga lor călătorie se desfășoară traversînd purgatoriul arzător din Monument Valley, unde ei trebuie să scape de atacul indienilor apași înainte de a ajunge pe tărîmul paradisiac numit Lordsburgh.

De-a lungul acestui traseu infernal, ei își întîlnesc destinul sau salvarea. Cei trei din afara legii vor fi salvați de dragoste, de generozitate și de devotament. Falsul popă și jucătorul de cărți vor cădea sub săgețile indienilor. Bancherul necinstit va fi arestat, Ringo Kid va răzbuna moartea fratelui său, iar șeriful cel cumsecade îl va lăsa să plece cu Dallas, ajutîndu-i să evite îndoelnicele binefaceri ale civilizației.

Ford se îndrăgostise, din capul locului, de această poveste. Înainte de a începe filmările, el decretase că n-a găsit nici un singur personaj care adevărat respectabil, căci dacă nevasta ofițerului este cinstită, în schimb se poartă urît cu Dallas, care i-a fost de un atît de mare ajutor în ceasuri grele. Simpatia lui Ford pentru victimele societății datează din timpul Marelui Depresiuni, cînd milioane de șomeri au fost azvîrliti la gunoi fără s-o fi meritat. Sărăcie nu înseamnă viciu, pentru că nu odată marii escroci erau mari bancheri. Trebuie, ca să supraviețuiești fără să te degradezi, multă demnitate și mult curaj. În Diligență, Ford a închis, într-un fel, în spațiul strîmt al diligenței, societatea din timpul lui Roosevelt, alergînd cu prețul a nenumărate pericole către un Lordsburgh al prosperității și al justiției sociale.

Apasii reprezintă forțele sălbatice ale naturii și implacabilul Nemesis. Ei nu sînt mai puțin periculoși decât ipocrizia umană. «Există lucruri mult mai rele decât indienii», spune Dallas sub privirile disprețuitoare ale doamnelor din Liga Virtuții. Apașii apar în peisajul grandios care prelungește pereții abrupti din Monument Valley, apoi se transformă în virtejuri de colb cînd pornesc la luptă, în cumplite cavalcade. Sînt la fel de iuți și de superbi ca elementele dezlănțuite ale naturii. Sigur că este evocată și sălbăticia lor, atunci cînd se arată masacrarea unei familii, dar mama devine o martiră, îngenucheată în fața altarului neînțelegerii.

În mod deliberat, Ford atribuie indienilor rolul unor răzbnători justificați. Textul din pregeneric li situează, fără putință de tăgadă, în drepturile lor, în lupta lor legitimă pentru a se păstra ca popor liber. «Pînă să apară calea ferată, diligența era singurul mijloc de transport în sălbăticia Americă. Nesocotind toate pericolele, aceste diligențe parcurgeau, conform unui orar fix, întinderi dezolate de desert sau de munte, de unde, pînă în jurul anilor 1855, indienii făceau eforturi, prin toate mijloacele, să-i alunge pe intruși. În vremea aceea nu exista nime mai temut de călători decât cel de Geronimo, marele șef al Apașilor care preferează să moară decât să se supună omului alb».

Prin aceste rînduri, Ford onorează progresul care i-a dus pe pionierii dincolo de marile spații sălbatice. Totodată însă, el recunoaște că albi erau spoliatori iar apașii bărbați curajoși, care-și apărau independența. Irlandez, deci rebel prin natură, el nu poate decât să admire îndelungata gherilă dusă de Geronimo. El îi evocă pe acesta în filmul Diligența sub trăsăturile șefului de piei roșii, White Horse, pe care-l vedem înălțîndu-se în virful unei fațete. Acesta conduce atacul împotriva diligenței fără să ia parte personal la el. El este generalul care conduce lupta poporului său pentru libertate și nu cascadorul care se



Tom Mix
famosul
actor-
cow-boy,
marele
prieten
al lui
Ford

ligență de Lordsburgh», publicată într-o revistă și după care, împreună cu Dudley Nichols — scenaristul său preferat — scrisese o adaptare cinematografică. Subiectul amintea, oarecum, de povestirea lui Mau-pasant «Bulgăre de seu», o satiră feroce la adresa ipocriziei burgheze. În realitate, se istorisește cum o prostituată cedează unui ofițer prusac, în timpul războiului din 1870, ca să-și salveze tovarășii de exod: un omni-buz plin de burchezi, care nu numai că nu-i poartă recunoștință pentru sacrificiul ei, dar li arată pe față tot disprețul lor.

În realitate, adaptarea lui Dudley Nichols se referea mai puțin la o problemă socială europeană, ci la religia, atunci la modă la Hollywood, și la mitul banditului cu inimă bună.

dă peste cap ca să eplateze publicul.

I s-a reproșat lui Ford deznodământul: șarja de cavalerie americană care salvează diligența, masacrându-i pe indieni. În ochii anumitor critici de astăzi, această scenă este considerată la fel de rasistă ca și șarja Ku-Klux-Klan-ului din filmul **Nașterea unei națiuni**. Interpretare pe cît de falsă, pe atît de absurdă. Istoria a stabilit că triburile indiene din Marile Câmpii au fost învinse de armată. Intervenția armatei în momentul cel mai dramatic apare ca un miracol, ca și cînd puteri divine ar salva diligența amenințată de puteri demonice. Cavaleria americană devine, astfel, un element dramatic, plasat într-un context istoric și profund uman. Masacrarea indienilor nu este arătată ca un act vitejos, iar soldații americani nu sînt deloc înfățișați ca fiind mai curajoși sau mai nobili decît Geronimo și războinicii săi, înălțați pe creasta falezei lor din gresie roșie. Dimpotrivă, armata pare străină de acest peisaj sălbatic cu care apașii par să facă corp comun. Acest peisaj face parte din tehnica lui Ford, care a vrut să facă în așa fel încît Vestul să intre în legendă. **Diligența** a fost filmată în mare parte în Monument Valley, în Arizona, pe patul pietrificat al unui lac înconjurat de pereți abrupti cu forme stranii în culori violente de roșu aprins și purpură: sculpturi uriașe cizelate de ploaie și de vînt care fac să pară derizorii eforturile omului. Plasînd un mijloc de transport — modern în perioada în care se petrece povestea — și uniforme unei puternice armate în cadrul colosal al acestor mase de piatră preistorice, Ford reduce progresul uman la dimensiunile eforturilor pe care insecte minuscule îl depun ca să se cațere pe masca indiferență a eternității.

Apașii, în schimb, nu sînt prezentați ca niște intruși în majestatea acestui decor, ci ca locuitorii lui firești, colorați ca stîncile și ca deșertul, ca vulturii și ca fiarele, parte integrantă din imensitatea, din ferocitatea și din libertatea acestor locuri. Ei sînt croiți pe măsura teritoriului lor și vor dispărea odată cu el. Cînd focurile lor apar pe creasta defileului pe care diligența trebuie să-l traverseze ca pe o poartă a infernului, aceste focuri par a fi un avertisment dat celor care se aventurează pe domeniul lor: e ca un SOS lansat de o corabie pierdută în infinitatea oceanului.

De altfel Ford a apărut întotdeauna — și nu numai pe ecran — nobletea și drepturile indienilor. John Wayne, Ringo Kid din prima versiune a **Diligentei**, susține că el a descoperit primul Monument Valley și l-a sugerat lui Ford ca decor al filmului. La rîndul său, Ford pretinde că el ar fi găsit acest peisaj; întrucît e realizatorul filmului, a fost și crezut. Oricum ar fi, ochiul pătrunzător al lui Ford a fost acela care a știut să vadă în Monument Valley Valhalla westernului, și care l-a instalat pe indienii Navajos în legenda cinema-

tografică ca pe niște îngeri luptători ai poporului de piei roșii.

Înainte de sosirea lui Ford, în timpul iernii din 1938, aceste triburi duceau o viață de mizerie. Criza anilor '30 îl lovise și pe el cumplit. Băcanul cel mai apropiat de rezervația lor, Harry Goulding, povesteste că, dacă pe vremea aceea un navajos ar fi venit să-i pună un dolar pe teaguea, el ar fi leșinat de stupeoare. Atunci a apărut Ford ca să filmeze **Diligența**. În prealabil, Goulding adusese la Hollywood nenumărate fotografii ale faimoasei văi. În timpul turnărilor s-au cheltuit 200.000 dolari, economia regiunii s-a transformat, iar Ford a lăsat în urma lui amin-

și-a cîștigat, nu numai o mare popularitate, dar și devotamentul grupului său de indieni, așa cum izbutise, dealtfel, și cu echipa de actori și de tehnicieni. John Wayne lucrase pentru el ca accesoriș, ca figurant și cascador în numeroase filme înainte de a deveni vedeta unei serii de westernuri de mîna a doua. Rămăsese prietenul lui Ford, mai ales de cheful și de partide de cărți, și nu l-a venit să-l creadă urechilor cînd regizorul i-a propus rolul lui Ringo Kid. Ford l-a preferat lui Gary Cooper și și-a impus punctul de vedere în fața producătorilor.

Prietenia cu regizorul se oprea însă în clipa în care intrau pe platou. Ford l-a hărțuit și l-a chinuit fără



tirea unui magician, a unui salvator. Ca recunoștință, indienii l-au numit șef de trib «Honoris Causa» sub numele de Natami Nez, adică Marele Soldat. El ar fi preferat să fie poreclit Marele Marinari, dar navajos, trib de uscat, nu văzuseră în viața lor marea. Foarte superstitios, lui Ford îi plăcea să-și petreacă timpul în tovărășia vrăjitorilor indigeni. El afirmă că unul dintre ei, numit Big Fat (mare și gras), îi asigura — atunci cînd Ford îi cerea — timpul necesar filmărilor! Ca să obțină o furtună, îi costa o sticlă de whisky, iar pentru un viscol plătea două sticle. El a angajat doi frați navajos pe post de asistenți și i-a folosit în douăsprezece filme ca să controleze masele de indieni din scenele cu figurație foarte mare. Învățase chiar câteva cuvinte navajos, destul ca să lase impresia că le înțelege limba deși, evident, nu o înțelegea deloc.

milă ca să-l facă să dea ce avea mai bun în el. «Te obliga — provocîndu-te, insultîndu-te chiar — să joci bine, mai bine, din ce în ce mai bine», i-a explicat Wayne lui Peter Bogdanovich. «Izbutea să stîrnească o emulație, o rivalitate între noi. Nu știu cum făcea, dar isca tot timpul un soi de concurență între actori și cascadori. Vira în noi un mic simbur de agresivitate, dar care dădea roade. Te simțai tot timpul obligat să te întreci pe tine însuși și niciodată nu știai dacă el e mulțumit. Adevărul e că nimeni nu bănuia ce avea să ceară în cutare sau cutare scenă. Nu că n-ar fi

(Continuare în pag. 167)

Traducere și adaptare de

Rodica LIPATTI

... și, uneori, un scenariu



Deși «Cinci oameni la drum» e unul din cele mai proaste filme românești din câte au trecut pe ecranele și prin mințile noastre, nici Nae Tîc și

nici eu, în calitate de co-scenariști, nu am putea spune că el n-are la bază o idee serioasă și importantă. Noi eram proști, dar aveam idei serioase. Noi eram încluiți, dar nu eram șmecheri. Și nici superficiali, și nici meschini. Noi nu ne-am gândit să facem un «ciubuc» cu care să obținem un trai mai bun pe baza unei prostii. Pentru noi, scenariul acelui film atât de prost, nu era nicidecum o prostie.

Ne învîrteam într-un cerc vicios. Voiam să fim și cinstiți, și actuali, și juști, și consecvenți, și inspirați, și intransigenți, și înțelegători, și convingători, și demni, și bogați, și exemplari, și profunzi, și conformi, și curajoși, și descuiati, și morali, și integri, și atenți la, și credincioși, și umani, și devotați, toate acestea și multe altele — pentru ce?

Pentru a dovedi că nu sîntem jăvree mic-burghize care se zicea că am fi. Sentiment foarte frumos, acela de a dovedi tovarășilor tăi că nu ești jăvră mic-burgheză; noi am scris cu acest sentiment. N-am fost nici jăvree, și cu atât mai puțin mic-burghezi. Eroii noștri erau chiar cinci muncitori — cinci sudori care terminaseră munca pe un șantier și urmau să plece pe un altul, tot împreună, în aceeași brigadă, căci ei așa contau, ca prietenii de nedespărțit. Numai că unul zicea «pas», altul nu mai avea chef de burlăcie, altul voia altă viață — iar secretarul lor de partid zicea nu, să nu ne despărțim, trebuie să rămînem împreună. Ce era rău în asta? Cu schema asta poți face «Cinci samurai», «Cinci magnifici», tango-ul «Să nu ne despărțim» sau «Cinci oameni la drum». La noi au ieșit «Cinci oameni la drum».

Nu ne era necesar să mergem la psihanalist pentru a înțelege de ce ne-a venit ideea acestui film și nu a altuia. De ce ne-am bătut capul cu acești cinci sudori, și nu cu o ecranizare după «Dumbrava minunată», de pildă. Dumbrava în care ne găseam nu era minunată. Epoca prin care treceam avea frumusețile ei dure, încruntate și fără duioșii. Eram chiar în anul luptei împotriva împăciuitoarismului. Nimeni nu trebuia să se împace cu dușmanul de clasă. Numai că noi nu ne considerăm dușmani. Totuși eram jăvree mic-burghize, fiindcă încercasem și apucasem

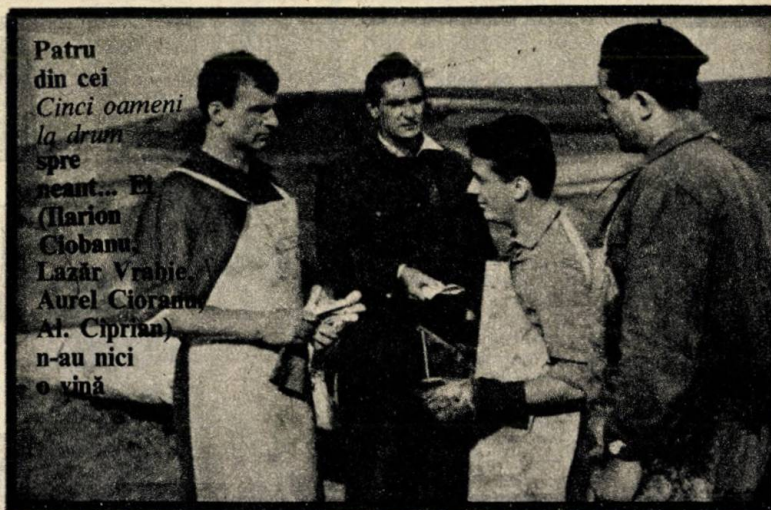
să afirmăm că nu trebuie scris altceva decît adevărul — idee care după șapte ani urma să fie acceptată cu toată liniștea și cu toată plăcerea de toată lumea. Dar pînă atunci, nimeni nu avea voie să stea de vorbă cu noi. Prietenii foarte serioși o luaseră peste cap fiindcă mai băuseră un pahar cu noi, nesocotindu-ne niște otrepe, ba chiar urîndu-ne «noroc» la cite-o bere. Care noroc? De ce noroc? «Fiindcă sînt talentați și inteligenți» — a replicat cineva. I s-a dat vot de blam cu avertisment: «Nouă nu ne trebuie oameni

mare noroc s-o înveți însă în epoci grele pentru scris și trăit. Noi am avut acest noroc.

Ca atare, după ce am comis scenariul, directorul studioului — om și el extrem de inteligent, cu citeva bune biblioteci în cap, tovarăș cu care făcusem U.T.C.-ul cîndva, azi o somitate în istoria literaturii române — ne-a spus-o franc, în față:

— Băieți, n-aveți lozincii Fără lozinci — nu-i dau drumul! Știți foarte bine care sînt aceste lozinci. Să vi le scriu?

Nu. Nu era nevoie.



Patru
din cei
Cinci oameni
la drum
spre
neant... Ei
(Ilarion
Globanu,
Lazăr Vrabie,
Aurel Cioranu,
Al. Ciprian)
n-au nici
o vină

inteligenti, ci devotați!» — a susținut capul ședinței care, oricîte prostii debita, nu merita sfîrșitul tragic la care a ajuns mai tîrziu. Numai că noi — așa nenorocoși — aveam ceva talent și inteligență, nu și operă, și de aceea toate sentimentele frumoase înșirate mai sus s-au coagulat în minima noastră minte și puținul inconștient, într-o idee și mai frumoasă: nouă nu ne-a trecut altceva prin cap decît să facem un film despre puterea prieteniei într-o epocă în care deveniserăm suspecți tuturor prietenilor. Noi eram, deci, chiar tonți. Eram dați afară, dar nu eram cirpe. N-aveam operă, dar o putere de coagulare a sentimentelor exista în noi. Aveam ceva de spus — cum se zicea încurajator, prin cencicuri — dar nu știam să scriem. Toată lumea are ceva de spus, doar unii au și ceva de scris, și încă bine — e o lege simplă, elementară, e un

Lectorii deștepti de azi vor crede imediat că sînt un șmecher superior și vreau să dau vina pe epocă, ca să apar martir al unor minți înguste. Numai că nici azi n-am vocația șmecheriei și martirajului e o hrană care nu prieste sucurilor gastrice ale scrisului meu care, ca orice scris, are ochi, urechi, stomac și plămîni, bun de dus la O.R.L. și de pus, la nevoie, pe masa de operație. Ca la doctor, voi spune că pentru respirația și digestia scrisului meu nu există aliment mai bun decît vinovăția, culpa personală. Acesta este organismul pe care-l descriu. A mă hrăni cu învinovățirea epocii și a condițiilor, nu-mi va satisface niciodată foamea de adevăr. După cum a mă plînge mereu, sistematic, de oamenii din jur, n-are, deobicei, pentru organismul celuiiași scris, decît valoarea unui pipi necesar, dar insuficient. Nu acolo sînt arderile, nu acesta e me-

tabolismul unui scriitor, dacă este scriitor — să se plîngă de condiții, să se lamenteze pe mormintele eroilor săpate de și cu alții. El are mormintele lui, gropile săpate de el, în care a căzut singur, cu mintea, cu lopata și creionul lui.

Voi mărturisii, deci, în fața istoriei — cui altcuiva? — că n-am considerat silnică sau scandalosă cerința directorului. Ca și schemele,

dința în artă este să lanseze și să creadă în lozinci false, nedrepte, insalubre, lugubre. Nu m-am făcut vinovat niciodată de așa ceva. Să se considere vinovați — dar nu se consideră! — cei care identifică lozincă, sistematic, cu o idee utilitară, minoră, degradată. Lozincă e un strigăt concis și cît mai adevărat al sufletului. Să le fie rușine obrazului — vorba lui Iorga — celor care au

răii se aruncă în luptă cu strigătele lor guturale care nu-s altceva decît lozincile urii și demnității lor — nu se sfîrșește în teza sau mesajul ei pentru bună-stare și pace între popoare și indivizi. Idee simplă, azi, cu care nu treci bacalaureatul, niciun pragul unui studioul cinematografic. Noi nu duceam lipsă de idei simple. Dar aveam arta de a le face din simple cum erau — simple și sumare. În ce consta această artă într-adevăr culpabilă?

Vina se numea — în termenii epocii — lipsă de măiestrie. Măiestria se învăța la școala de literatură. Aveam seminarii de măiestrie. Se făcea plan, pe tablă, cu creta, cum crește și descrește acțiunea la Balzac. Nu era greșit. Chiar creștea și descreștea. Unul dintre noi avea un dosar — mare ca la un deviz de bloc — care conținea schema romanului său, cu mișcarea personajelor, cu săgeți, cu trimiteri, cu desene tehnice ca-n manualele de mașini-unelte, care defineau leit motivele viitoarei scrieri. Poate că am fost proletcultiști jalnici, dar am făcut simultan și avant la lettre, structuralism. Numai că măiestria — în seminarul meu am avut ore speciale despre miros și parfum la Cehov! — nu se însușește. Ceea ce-l a lui Sadoveanu e al lui și opera nu se lasă însușită; aceasta e natura ei. Măiestria — dacă există — devine din tine. Nu poți avea lipsă de măiestrie, decît dacă nu ești. Iar dacă ești — fie și imperfect, fie și stîngaci — măiestria, hrănindu-se cu ce poate, fie și cu idei drepte, cu sentimente «mai bune, mai rele» dar din adîncul inimii mele», cum se exprima un poet al epocii, entuziasmiindu-l chiar pe Călinescu pentru spontaneitatea fericită a acestor versuri — măiestria se dezvoltă în vicleșug și viclenie. Măiestria e perfecțiunea vicleniei pe care se bazează toate operele de artă, fie ele propovăduitoare ale celor mai curate și nevinovate lozinci, dacă sînt opere de artă. Tolstoi, predicînd dragostea de Cristos sau Céline slujind pe altarul său terfelirea totului — sînt artiști, maeștri, în măsura acestei viclenii cu care ideile explicate și susținute pe față se întorc, în adînc, pe dos, și trec prin ceea ce filozofii numesc, cu calm, negație, negația negației, teză, antiteză și sinteză. Toți acești termeni înalți și abstracti se pot strînge în această «viclenie», o forță cu care ideile simple și adînci se bat cap în cap, trec prin toate apele, chiar cele mai tulburi și ies, din ciocnire, de neuitat. Nu există măiestrie, nicăieri, în afara acestei viclenii. Nu-i adevărat că literatura bună nu se poate face cu sentimente curate. Ba se poate. Poți face filme bune, artă, cu cel mai perfect cerc virtuos în jurul capului, ca o aură de sfințenie, dacă tratezi totul cu acea viclenie care se mai numește și a contrariilor. Numesc vicleșug, știința și conștiința organizării și frecării contrariilor pînă se naște focul elementar al opere de artă. Nefiind

Există ore, etape, perioade în istoria lumii cînd un film cît de cît normal dă mari satisfacții estetice

Un film o jumătate fermecătoare (Margarita Buru, Marin Morău, Răzvan Vulpescu) — o critică a mediocrității și a vîrstei dificile a adolescenței



lozincile nu constituie, nici în artă, un rău în sine. Nu mă voi considera vinovat că lozincile drepte, inteligente, necesare nu mă sperie și nu-mi dau alergii. «Changer la vie ou mourir» — striga (lozincar?) Rimbaud, și dacă te uiti bine, strigătul lui îi poate aparține și eternului Hamlet care numai prostii nu vîd ce om politic a fost și ce lozinci a dat el artei și artiștilor. Nu-i deloc proletcultist sau vulgar să reduci, pentru uz strict intern, mari opere la o lozincă fundamentală care le mină și le stîrnește, dinăuntru, ca un dinam. A face un film sub lozincă, fie și clar enunțată: «E o luptă viața, deci te luptă cu dragoste de ea, cu dor!» nu constituie încă nici o greșală artistică. Preda își încheie trilogia cu: «Dacă dragoste nu e, nimic nū e!» E teza romanului, lozincă lui. E falsă? Marea vinovăție pentru un scriitor care acceptă ten-

făcut din ea o cirje pentru idei șchioape sau chiar proteză la ciubuce! Lozincile cerute de directorul studioului erau însă rezonabile și bune.

Dar, cirnații — cum strigă, tot din adîncul sufletului, deratizatorul Vințilă, prietenul celui mai iubit dintre pămînteni. Cirnații Punînd acele lozinci juste ca artificii pe un pom de sărbători, noi n-am făcut decît cunoscuta operație a ventuzelor pe-un mort. Povestea era de la bun început leșinată, în comă, în pofida cantităților de sentimente curate și de lozinci umaniste. Ea avea prea mult zahăr în singe, era diabetică din naștere și debilă în dezvoltare. Lozincile nu minau înainte ideile sau caracterelor, ci amination un deced. Fiindcă niciodată opera de artă — fie ea o comedie de Capra cu lozincile «new-deal»-ului roostveltian sau o tragedie niponă în care samu-

smecheri etici, nu eram nici vicleni, estetic. E foarte grav. De pildă: noi tineam partea secretarului de partid care voia ca echipa sa să nu se destrame, această solidaritate fiind în interesul fiecăruia și al tuturor. Nu văd nici până azi de ce schema asta e valabilă în orice western, cu John Wayne sau cu Yul Brynner în fruntea a nu știu citor pistolari plini de virtuți și unele lipsuri — dar n-ar ține pe un șantier, între băieți cu mască de sudură pe ochi și pistol de lipit în mină. Ideea menținerii unui grup de oameni prieteni e valabilă de la biblie până la ultima carte-document despre psihologia unui

Teama însă nu ne permitea să recunoaștem nimic. Frica ne paraliza inspirația și dădea avânt aspirațiilor. Aspiram să existăm, să ne dovedim devotamentul și nimeni să nu ne mai vorbească de rău. Tremuram la gândul că aceste aspirații nu se vor realiza, — nu la alt gând. Spune-mi pentru ce tremuri și-ți voi spune câtă artă faci sau poți face. Instinctul de conservare era mai viclean decât noi. El ne dădea o frică interioară viguroasă pentru un curaj exterior subtil, prin care arătam citiva oameni chinându-se să intre într-o idee fixă, lipsită de dezvoltare, mișcare și convulsii. Curajul acela era

torul stropit, «una victima inocente» a luptei împotriva împăciuitorismului se dovedește un împăciuitorist cu propriile-i lășități. Am fost victima mea — nu am dreptul la nici o inocență, la nici o lacrimă, nici o lacrimă, nici o lacrimă, asta s-o cînte alții care tot speră să fie iertați. Învinovățind iubite crude și condiții istorice proaste.

Sînt însă mulțumit că am încasat-o demn. Nu m-am dus la premieră, nu am aranjat nimic cu criticii, n-am explicat nimănui — în conferințe de presă sau de presiune intimă — intențiile subtile și ratate, nu m-am împănuit cu îndrăzneii inexistente.

Un scenariu bătut în piatră:

Anna Karenina
(Tatiana Samoilova)



comando de șoc antiterorist. Totu-i ce mișcă din ea, ce șerpuiește, ce bici faci din ea, cum pocnește; la noi nu pocnea. La noi făcea fleoșc. La noi, secretarul de partid ședea pe capul oamenilor, îi ținea în dialoguri, îi freca, îi prelucra, dar nimica nu mișca și oțelul nu se călea. Haz nu, viclenie nu, contradicții nu, negația negației nu — atunci ce? Pustiu, dar nu cu cow-boy și nici cu samurai. Cu John Wayne sau cu Sergiu Nicolaescu, nu putea ieși nimic. Deși nu eram proști. Deși cunoșteam viața. Eram timpotii? Noi nu vedeam că nimica nu mișcă și plictisul e adînc?

Ce se întimpla în capul nostru era mult mai interesant decât ce se găsea în scenariu. Noi nu eram timpotii, dar ne era frică. N-aveam familii, copii, guri de hrănit, altele decât ale noastre, însă posedam instinct de conservare. Instinctul de conservare are, și el, schemele, lozincile, șabloanele și vicleniile lui scenaristice, creațiile lui. Astfel, el crease în noi o puternică frică, o teamă că ne va lua dracul dacă vom da dracului acest scenariu, recunoscînd că nu putem rupe cercul acela infernal de virtuți frumoase și lozinci juste.

o formă a fricii de a freca și ciocni lucrurile și oamenii, pentru a nu compromite prin «probleme» — oh, știți cum arată strada, și ziua de afară, și propriul buzunar cînd un scenariu are probleme? — drumul spre Bufta al celor cinci oameni spre neant. Viclean, instinctul de conservare ne învăța cum să nu compromitem scenariul, compromițîndu-ne însă scrisul. O minimă stratagemă ar fi fost să transferăm ceva din temerile noastre asupra eroilor noștri. Să ne divulgăm. Să ne împrumutăm. Să ne recuperăm. Aș! Nu știam să ne manipulăm sentimentele penibile. Asta vine cînd îndrăznești în artă să tremuri pentru idei mai înalte și mai cuprinzătoare decât acelea de a nu fi vorbit de rău și socotit o javră mic-burgheză. Am ajuns la aceeași socoteală: personajele noastre au fost apreciate — de critica vremii, și nu chiar fără dreptate — ca niște mic-burghezi în salopetă muncitorească, stupizi, plați și plicticoși.

Admirabilă poantă finală — trebuie s-o recunoșc — demnă de schema și ea clasică, atotnăscătoare de bune, a comediei lui Max Linder, cu «L'Arroseur arrosé», stropi-

Eugen Schileru a venit la Capșa și mi-a pus o mină pe umăr: «Voi face tot ce pot în cronică, să salvez ceva!» Nu era nimic de salvat, i-am mulțumit pentru cuvîntul exact, pentru verbul «a salva». Era dimensiunea corectă a catastrofei. M-am dus acasă, n-am vorbit citeva zile lungi cu nimeni, am citit «Mizerabilii» și am așteptat ziua plății scenariului, acea lichidare de după avans. Am mulțumit aceleiași vieți generoase că suma încasată se numea «lichidare». Sînt cuvinte care cad la timp, pentru a te salva. Bani! aceia m-au ținut o vreme, un fel de salariu pentru a-mi trata groaza de rușine cu citeva înțelesuri mai calme. Totu-i să ai puținică răbdare și să știi a-ți momi instinctul de conservare cu experiența unei rușini, plătite pentru consecințele unei frici rele, inoculate de el. Căci dacă scrisul e un om, poate că și instinctul de conservare are omenii lui și se poate lăsa împlînzit mai mult decât o iubită.

Peste o vreme, am făcut al doilea scenariu de lung-metraj și i l-am dat lui Mandric, ajuns director de casă cinematografică. A fost entuziasmat și nu cred că mințea sau se înșela. I

I-a înmănat lui Bratu care venea după un eșec, cu «Sărutul» — din eșecul lui și-al meu a ieșit ceva de o anume prospețime în acea epocă în care nu mai eram javră mic-burgheză și chiar autorul expresiei își făcuse autocritica pentru ea, în public, devenind și autorul unor piese de teatru salubre și descuiate la cap. Nu mai eram javră mic-burgheză, dar nici nu mai scriam altfel de prost. Asta era și mai bine. În centrul scenariului, pusesem o fetișcană mic-burgheză care vroia să devină artistă de cinema, dădea la «Teatru» și cădea cum se cade, dar nu se lăsa și călca în picioare tot ce era de călcat ca să ajungă și ea la Buftea. Și ajungea. Fata nu era o timpitică oarecare, dar nici genială; avea lip-suri morale evidente, dar și calități bine ascunse; avea goluri, dar și o anume consistență de existență; vroia să răzbească în soartă, dar nu știa cum, ceea ce-i dădea o umanitate; ar fi putut să lubească frumos, dar puneau mai presus interesul gol, ceea ce-i acorda o anume meschinărie demnă de analiză. Era un produs mediu, mediocru din care se putea mînca o plină cinstită, ștergîndu-te mulțumit, și politicos, și demn, pe gură, după aceea. Fără să generalizez pripit o stare, izbuteam o critică — poate prea puțin brutală — o critică a mediocrității la o vîrstă dificilă. Bratu lucrase cu multă subtilitate, poate prea multă, dar filmul impunea o atmosferă morală. Margareta Pîslaru — ideea lui Bratu — era surprinzătoare. Eram fără îndoială, departe de cei «Cinci oameni la drum», dar mi-a ieșit și mai rău, sau mai știi...? Aceia căzuseră tăcuți în neant — filmul cu «O fată fermecătoare» a născut, invers scandal.

La patru zile după premieră, a fost scos de pe afișierul Scalei fără vreo explicație serioasă. Imediat, au apărut cronici viguroase care l-au ras din punct de vedere moral și politic, denunțînd că tineretul nostru nu este așa. Firește că tineretul nu era așa. În nici un film din lume, tineretul — ca substantiv cu articol hotărît — nu poate fi cumva. Fiindcă arta nu se ocupă cu articolul hotărît. Substantivele ei sînt proprii (Anna Karenina, Doamna Bovary, Bietul Ioanide) și comune, în mod deosebit nehotărîte. Centrul de documentare în problemele tineretului se ocupă cu tineretul. Filmul cu o fată fermecătoare se ocupa de o fată al cărei destin interesa (sau nu) mulțimi de spectatori, nu toate mulțimile, care nu se duc la cinema pentru a consulta statisticile celui centru de documentare. A gîndi arta în termeni statistici, e o eroare pentru care azi te pică la orice examen de estetică. Atunci mai existau redactori care tipăreau, fără să clipească, asemenea cronici de ariergardă. Scăpam de adjectivele din epoca fierului roșu, dar nu se renunțase la manipularea substantivului cu articol hotărît, în critica de artă. Un cronicar și mai zelos — care nu găsisese suficient să ne demaște «cos-



Sus, pe cer, scrie: Western-ul.
Jos, pe un ciot, găsim eternul:
«ea» (Jean Artur), un «el» (Alan Ladd)
și un alt «el» (Van Heflin)

mopolitismul», folosind în argumentarea sa largi citate din Gramsci, vezi bine... — se mai străduise să adune la televiziune mame indignate de eroina noastră, gospodine cumsecade care jurau că fata lor nu e așa ca aia din film. Se mai vorbea și de o adunare a unor studenți care urmau să voteze o rezoluție de dezgust și de înfierare a filmului. Se mai zicea că un om responsabil văzuse rezoluția aceea și o mototolise, aruncînd-o la coș, clarificînd o dată pentru totdeauna lucrurile: «Nu așa se discută în artă!». Cert este că printre zecile de telefoane pe care le primeam, a fost unul, al unui redactor-șef la un ziar chiar al tineretului, care mi-a spus clar: «Stai, liniștit, se revine!».

De ce n-aș fi fost liniștit? Vocație de victimă continuam să nu posed, gust pentru martiraj nici atît, și însuși instinctul de conservare — îmbîlzințit prin acel vicleșug al rușinii ispășite cinstit — îmi spunea că nu am de ce să mă tem. Într-adevăr, se reveni: mi s-a comunicat, tot foarte concis, că e necesară modificarea finalului, iar plata post-sincronizării noului final — în care nu trebuie deloc să se mai sugereze că eroina ar fi izbutit să intre figurantă la Buf-

tea, ci dimpotrivă — cheltuielile refilmării le vom suporta, noi, autorii. Am refăcut finalul. Am plătit pe din două — Bratu și cu mine. Finalul a devenit just. Filmul a reintrat pe ecrane, la margine de București, unde mulți alergau să vadă «grozăvia». Unii se întorceau dezamăgiți: nu era nici o grozăvie. Era un film normal, cu unele calități și insuficiențe. Alții îmi telefonau mulțumiți: văzuseră un film normal — există ore, etape, perioade în care normalul dă satisfacții estetice. Invidioșii se întrebau de ce s-a făcut atîta tapaj. Șmecherii constatau că, la urma-urmel, filmul a avut parte de o reclamă foarte bună, ce mai voiam?

Nu mai voiam nimic. Continuam să n-am chemare pentru șmecherie, păstrînd intoleranță la invidie.

Instinctul de conservare îmi șopti: «Apucă-te de năruiele! Lasă-te de teatru, de cinema! N-ai talent pentru ele! E bine să-ți cunoști natura talentului. E tot ce-i mai important, dacă vrei să fii scriitor».

L-am ascultat. Devenisem, în sfîrșit, mai viclean decît el: îi sugeram eu ce trebuia să-mi șoptească.

Radu COSAȘU

fetele
timpului: actorul

A obținut trei
Oscar-uri, dar
n-a participat
la nici
o festivitate
de decernare
a premiilor
(Katharine
Hepburn)



Tracy și Hepburn: Rivalitatea ca formă a prieteniei

Autorul cărții



FILME (regie): **Trei băieți și o strengărită**, **Copilașul domnișoarei**, **Cum stăm?** SCENARII: Coasta lui Adam, Pat și Mike, Femeia anului, Adevărata glorie, Ar trebui să ți se întâmple ție. PIESE DE TEATRU: Născut ieri, Cursa de șoareci, Întoarcere în forță, Zîmbetul lumii. ROMANE, CĂRȚI DE CINEMA: Un

actor dat dracului, Do, re, mi, Amintindu-ni-l pe dl. Maugham, Tracy și Hepburn, Omagiu Hollywoodului.

Regizor, scenarist, dramaturg, Garson Kanin și-a început cariera în anii '30, la New York ca saxofonist și actor. În 1936 vine la Hollywood, iar în '39 regizează primul său film **Trei băieți și o strengărită**. Va mai face încă șapte după care renunță la regie pentru a deveni scenarist. Personalitate artistică polivalentă, Kanin este unul dintre cei mai buni scenariști moderni și în același timp un inspirat cronicar al lumii hollywoodiene, însuflețit de inteligență, căldură și umor. Prieten de o viață cu Katharine Hepburn și Spencer Tracy încă înainte ca cei doi să se fi cunoscut, Kanin ne prezintă doi mari actori, relevă farmecul și forța cuplului Tracy-Hepburn în lucrarea **Tracy și Hepburn — memoriile unui prieten intim**, carte care nu este o biografie, ci o colecție de amintiri menită să dezvăluie frumusețea a doi oameni, a doi actori care au știut să trăiască scotînd la lumină tot ce aveau mai bun în viață și în muncă. Citind-o, Orson Welles remarcă cu entuziasm: «**Tracy și Hepburn** e una din cele două sau trei cărți mari care s-au scris vreodată despre actori. M-am trezit devorînd această carte gustoasă dintr-o singură uriașă și lăcomă înghițitură. Este o carte fascinantă despre doi oameni fascinanți!»

Prima întâlnire: coup de foudre?

Se pregătea filmul **Femeia anului** (Woman of the Year). Joe Mankiewicz, producătorul, face prezentările.

«Bună», zise Kate.

«Înă ziuă».

L-a măsurat pe Spencer din cap pînă-n picioare ca și cum ar fi chibzuit dacă să-l cumpere sau nu. După aceea zîmbi cît se poate de priete-

nos și zise «Totuși pari cam scund...

«Nu-ți fă griji, dragă», spuse Mankiewicz, încercînd cu disperare să domolească uitătura fioroasă a lui Spencer. «O să te ajusteze el la dimensiunea potrivită».

Cu un astfel de început, nici nu se de mirare că aveau să devină unul din cele mai celebre cupluri din istoria filmului american. Prima întâlnire nereușită dintre erou și eroină a fost calul de bătaie al dramaturgiei de cînd există ea. Mai ales în

filmele americane romantice, am ajuns chiar să ne așteptăm ca eroii să se înțeapă reciproc în prima lor scenă. S-ar putea ca Tracy și Hepburn să-și fi jucat instinctiv scena de debut în clipa în care s-au cunoscut, sesizînd că trebuiau să joace împreună, că erau sortii să formeze o echipă.

La scurt timp a apărut problema genericului. Este un subiect pe care nicidecum nu l-am înțeles pe deplin — poate pentru că nicidecum n-am fost star — totuși pentru unii actori și actrițe, genericul pare să fie la fel de vital ca și aerul și apa. Filme importante, cu distribuții ideale, au eșuat din cauza neînțelegerilor provocate de generic. În 1936 Maurice Chevalier părăsea Statele Unite întorcîndu-se în Franța, numai pentru că a fost rugat de M.G.M. să apară pe generic după Grace Moore.

Cu situația lui Tracy de super-vedetă a studioului Metro nici nu se punea problema unor astfel de discuții, iar pe vremea aceea Kate nu se preocupa în mod deosebit de chestiunea genericului.

Kate și Spencer au fost întotdeauna Tracy și Hepburn.

Odată l-am dojenit pentru insistența lui de a apărea primul pe generic.

«De ce nu?» m-a întrebat cu o figură nevinovată.

«La urma urmelor», am argumentat, «ea e femeie. Tu bărbat. Mai întîi doamnele!»

«Asta e film, cap-pătrat», mi-a răspuns, «nu barcă de salvare».

Secretul meseriei de actor

Femeia anului (Woman of the Year), **Purtătorul fiacerei** (Keeper

of the Flame), **Marea de iarbă** (The Sea of Grass), **Starea Uniunii** (State of the Union), **Coasta lui Adam** (Adam's Rib), **Pat și Mike, Creierul electronic** (The Desk Set), **Ghici cine vine la cină?** În total, din 1942 până în 1967, nouă filme Tracy-Hepburn. În douăzeci și cinci de ani. O cifră mică având în vedere impactul pe care l-a avut acest cuplu.

Succesul lor ca echipă este surprinzător prin faptul că sînt atît de deosebiți. Metoda de lucru a lui Kate e opusă celei lui Spencer. Ea e o artistă atentă, conștiincioasă, metodică, care analizează concentrat fiecare rol. Citește, studiază, reflectează. Pe vremea cînd era gata să înceapă filmările la **Leul în iarnă**, de exemplu, știa atîtea despre Eleonora de Aquitania, încît putea să scrie o teză de doctorat pe acest subiect. Îi place să repete, să exerseze, întotdeauna e dornică să mai tragă o dublă, Spencer, dimpotrivă, a fost un actor instinctiv, care se încredea în clipa creației: era de părere că, repetînd prea mult poți deveni inexpressiv, și de obicei reușea cel mai bine în prima dublă. A rămas cu consecvență un actor subiectiv.

Imaginați-vă atunci stînjeneala pe care trebuie s-o fi încercat în seara în care a fost prins fără scăpare într-o încăpere plină de colegi discutînd despre Actorie (cu A mare) ca profesiune, artă, meserie, afacere și chiar ca mijloc de existență. **METODA** era atacată și apărată; se serveau opinii despre Coquelin, Stanislavsky, Kean, Booth, Garrick și Olivier ca delicioase deserturi. Spencer a rămas tăcut, ascultînd și, probabil, încercînd să n-audă. După cîteva ore, Kate a insistat să-și spună și el părerea.

«Să vă spun drept», zise, «de 40 de ani îmi cîștig existența cu această meserie încercînd să-i aflu secretul. N-am de gînd să-l divulg așa ușor». La stăruințele celorlalți se imblînzî. «Bine», zise, «am să vă spun. Artă actoriei este — învață replicile!»

Și a plecat. N-a fost doar o glumă. Pentru el asta și era. Se deosebeau, dar amîndoi aspirînd spre idealuri înalte, amîndoi profesioniști dedicați meseriei lor, admirîndu-se și respectîndu-se reciproc.

«Cum ați devenit actor, domnule Tracy?»

Spencer izbucnește: «Doamne, dacă urăsc ceva pe lumea asta, alea sînt interviurile. Întotdeauna aceleași întrebări timpite la care nici odată nu știu ce să răspund. 'Cum ați devenit actor?', de exemplu. Asta-i una. De unde dracu să știu? Cînd eram în Milwaukee, cu ani în urmă, nici nu-mi amintesc să fi văzut măcar un actor, și cu siguranță nu la asta mă gîndeam cînd eram la marină. De fapt, cînd eram la marină credeam că vreau să devin marinar. Și poate, dacă ai mei n-ar



Supervedete. Superman?
(Clark Gable și Spencer Tracy)

Nu suporta machiajul. În albumul de familie nu era altul decît pe ecran (Spencer Tracy cu fiul său John)





**Nonconformistă, stăbila re-
guli proprii, pe ecran ca și în
arena socială (Katharine Hep-
burn în *Nebuna din Chaillot*)**

fi avut ideea fixă că trebuie să termin liceul, aș fi rămas la marină. Dar când am plecat din armată m-am întors la școală și după aceea — nu știu cum — în virtutea inerției, cred, am intrat la colegiul Ripon. Trebuie să fi fost o mare belea pe capul lor — toată ziua mă certam cu toți — pentru că în cele din urmă profesorii au reușit să mă încalțe cu participarea la echipa de dezbateri. De acolo, la clubul de teatru nu mai e decât un pas. După aia, știi și tu cum e. Toată lumea începe să-ți spună cît ești de grozav și începi s-o crezi. Chiar așa fiind, probabil că nu s-ar fi întimplat nimic dacă echipa noastră de dezbateri n-ar fi fost invitată la un schimb de opinii de către Bowdoin College din Maine, și pe drum n-ar fi trebuit să ne oprim pentru o zi la New York. M-am dus la Academia Americană de Arte Dramatice — auzisem de ea pe undeva — și am dat o probă cu Franklin Sargent. Probabil că nu prea avea oameni, pentru că mi-a oferit o bursă.

În 1966, Spencer a scris o notită de reclamă într-o revistă, la cererea Academiei de Arte Dramatice: «Voi rămîne recunoscător Academiei Americane pentru ceea ce am învățat acolo — valoarea sincerității și a simplității nelnfumusețate și ne-intelectualizate».

Declarația trebuie citită și recitată pentru a-i sesiza deplina semnificație. Spencer a fost un intelectual autentic, dar credea că actoria trebuie să rămînă mai degrabă o chestiune de instinct, decît de premeditare. În taină își studia rolurile cu scrupul, reflecta la ele, dar cînd ajungea în momentul jocului efectiv își dădea drumul, urmîndu-și instinctul. «E singurul dar pe care îl am de fapt», spunea adeseori.

Spencer avea o adevărată aversiune față de machiaj. Pentru cei mai mulți dintre actori, barba și mustața, nasul fals și maxilarele îngroșate, peruca și lentilele de contact nu sînt numai unelte, ci și jucării. Spencer se înfiora cînd auzea de ele, pentru că avea credința că personajele trebuie create din interior și fără ajutorul artificilor.

Laurence Olivier i-a spus cîndva: «Admir multe la tine, Spencer, dar mai ales faptul că faci totul cu fața descoperită».

«Nu pot juca cu toate alea pe mine», spuse Spencer posomorit.

«Dar nu te simți ca și cum te-ar privi pe tine? Nu te simți dezgolit?»

«Numai cînd sînt nevoit să dau o replică proastă», ripostă Spencer.

Arta de a refuza un rol

O dată, Jules Dassin îi trimise lui Kate o piesă. Adaptarea în engleză a unui succes francezesc, *Zile în copaci* (*Days in the Trees*) de Marguerite Duras. O citește de îndată, se îndreaptă spre birou, se așază și începe să scrie: «Dragă d-le Dassin: Vă mulțumesc mult pentru că mi-ați trimis această fascinantă piesă. Mi s-a părut cît se

poate de interesantă, dar din păcate...»

Se oprește. Tonul fals al scrisorii o jignește. Ia o foaie nouă și reîncepe. «Dragă Jules Dassin: am încercat în fel și chip să pun cap la cap acest manuscris derutant și de aceea...»

Se oprește din nou. Încă o dată. «D-le Dassin: Fără nici o îndoială asta e cea mai timpită și cea mai deprimantă vorbărie pe care am citit-o în viața mea...»

Nu. A mers prea departe. În cele din urmă, «Dragă d-le Dassin: Vă sînt recunoscătoare pentru că v-ați gîndit la mine în legătură cu piesa dv. Vi-o înapoez necitită pentru că, din nefericire, deocamdată sînt indisponibilă, și nu știu cam pe cînd aș putea...»

Din nou, nu. De ce să mintă?

Mai tirziu ne-a povestit cum s-a zbatut să găsească răspunsul potrivit și ne-a citat aceste patru începuturi.

«Și la care te-ai oprit?» fu întrebată.

«Le-am pus pe toate într-un plic și i le-am expediat!».

În ziua de azi actrițele (și actorii) dau jos totul de pe ei la o sumară indicație de regie și nu-și fac probleme. Dar cîți dintre ei ar fi gata să îndepărteze paravanul care le ascunde gîndurile și părerile?

Ghici, cine nu vine la Oscar?

Adeseori o privim pe Kate ca făcînd parte dintre cei mereu iubiți și invidiați. Oare i-a mers totul strună?

Merită să ne amintim că, deși a cîștigat primul Oscar la numai cinci ani de la prima ei apariție pe scenă (ca figurantă în *Tarina* (*The Tzarina*) la Baltimore în 1928, n-a mai cîștigat altul decît peste 34 de ani, în 1967 pentru *Ghici cine vine la cină?*

A fost o surpriză, chiar și pentru ea. Era în Franța lucrînd la *Nebuna din Chaillot*, cînd a primit vestea prin telefon. Menajerele ei, Willie și Ida, îi telefonau de la Hollywood trezînd-o cu puțin timp înainte de 7 dimineata, ora franceză.

«Ați cîștigat, Miss Hepburn!», îi strigau. «Ați cîștigat Oscarul!».

«A cîștigat și dl. Tracy?», a întrebat.

A urmat o pauză înainte ca Willie să răspundă «Nu, doamnă».

«Nu-i nimic», le-a zis. «Sînt convinsă că al meu e pentru amîndoi».

În anul următor, în 1968, a cîștigat din nou Oscarul pentru *Leul în iarnă*, împărțînd onoarea cu Barbra Streisand, laureată pentru interpretarea din *Un cîntec pe Broadway* (*Funny Girl*).

De data aceasta ar fi putut fi de față și a fost rugată să vină ca prezentatoare, Gregory Peck, președintele Academiei Americane de Artă Cinematografică i-a adresat personal și în mod special rugămintea de a participa, explicîndu-i că prezența ei de dublă cîștigătoare ar fi cît se poate de nimerită.

«Aș fi încîntată s-o fac, Greg», a fost răspunsul ei. «Dacă aș putea,

pentru tine mai că aş face-o, dar nu pot. Aş leşina la vederea camerelor de filmat şi aş da peste cap tot spectacolul».

Între primele două Oscaruri pe care le-a câştigat, a candidat de multe ori fără să reuşească... Unii cred că de vină e faptul că nu vrea să se conformeze regulilor jocului, nu vrea să participe la campaniile pentru obţinerea premiului, nu vrea să intre în arena socială. Pe scurt, nu vrea să devină «de-al lor».

Nu numai că încalcă multe din regulile vieţii şi practiciile profesionale, dar în acelaşi timp stabileşte reguli proprii. Mult timp, Kate refuza să dea autografe. De curând s-a mai îmblinzită şi din cînd în cînd îşi mizgăleşte semnătura spunîndu-i solicitantului «Renunţă, te rog, la prostia asta cu autografele. E o tîmpenie care consumă timp, pe al dumeitale şi pe al meu. Poftim».

Kate, singura actriţă care a obţinut trei Oscar-uri, n-a participat la nici o festivitate de decernare a premiilor. Apreciază cîinstea ce i se face, dar i se pare că nu şi-ar găsi locul în acea mascaradă. «Mi-ar stîrni dispepsia», se plînge.

Spencer a obţinut premiul Oscar pentru Manuel din **Căpitanul curajos** (Captain Courageous) în 1937. Concurenţa din acel an a fost formidabilă. Robert Montgomery în **Noaptea trebuie să cadă** (Night

Must Fall), Paul Muni în **Viaţa lui Emile Zola**, Fredric March în **S-a născut o stea** şi Charles Boyer pentru portretul făcut lui Napoleon, avînd-o ca parteneră pe Greta Garbo în rolul contesei Walewska în filmul **Contesa Walewska** (Conquest).

«Ştiam că voi pierde», îmi spune Spencer.

«Fir-ar să fie, că bun a mai fost Freddie în filmul ăla! În sfîrşit, nu trebuie să-ţi explic tocmai ţie, Jasper. O! fi eu cizmă la multe, dar la actori mă pricep. Ştiu că sînt bunicel, iar în **Căpitanul** am fost chiar ceva mai bun, poate chiar foarte. Vreau să spun că sînt un actor bun, dar să fiu al naibii dacă stînd în sală şi auzind cum Fredric March e anunţat cîştigător, aş fi găsit vreo expresie potrivită pe care s-o scot din geamantan şi să mi-o afixez pe mu-tră. Şi mai ales n-aveam nici un chef să recurg la ajutorul lichid de care aş fi avut nevoie ca să trec peste o astfel de seară — mai ales în compania colegilor. Aşa că... era o problemă. Studioul insistă să mă prezint — altfel trebuia să plătesc o sumă frumuşică. Pînă la urmă mi-a venit o idee. Dr. Dennis — îl ştii, Howard — nu-mi era doar medic, îmi era şi prieten. Aşa că m-am dus la el şi i-am povestit tot. I-am spus că nu rezist la o astfel de încercare. Îmi spune 'Şi cum te pot eu ajuta? Să înghit pastila în locul tău şi să ţin discursul?' Îi zic:

'Nu, Dennis, dar ştii, eu cu hernia mea...' 'N-ai hernie', zice. 'Păi mi-ai spus că am', 'Nu, am zis, hernie incipientă şi că o operaţie chirurgicală făcută din timp ar fi preferabilă uneia făcută în ultimul moment! Asta e!' am izbucnit. 'Din timp. Ce-ar fi s-o faci în timpul săptămînii viitoare? Să zicem pe 8 februarie?' Mi-a răspuns: 'Aha!' 'Dar iniţiativa trebuie să fie a ta, altfel dau de dracu'. Ce să-ţi mai spun, Dennis mi-era prieten, aşa că m-a băgat în spital şi n-a mai trebuit să mă duc la afurisitul de banchet dat de Academie. Evident, a trebuit să mă opereze. Imaginează-ţi cum m-am simţit — lungit în pat, înfăşurat în jurul mijlocului cu toate bandajele alea care-mi dădeau mîncărîmi — cînd am aflat că am cîştigat Oscarul!»

În anul următor, 1938, Spencer a intrat în istoria filmului cîştigînd Oscarul din nou. De data aceasta pentru **Oamenii de mîine** (Boys Town).

Spencer povesteşte: «Cînd am luat Oscarul pentru **Oamenii de mîine**, m-am ridicat şi mi-am ţinut discursul, nu-mi amintesc exact ce am spus. În orice caz ceva în legătură cu faptul că nu-l merit, că el aparţine de fapt părintelui Flanagan şi că eu n-am făcut nimic altceva decît să permit strălucirii sufletului său să lumineze prin mine, aşa încît vroiam să-l mulţumesc pentru cîinstea de a-l fi personificat şi să accept premiul în numele lui. Şi m-am aşezat. Pe atunci se obişnuia să te întorci la locul tău după ce l-ai luat Oscarul. Probabil că am exagerat puţin, pentru că bătrînu' Frank Morgan, care sedea chiar lîngă mine, s-a aplecat şi mi-a şoptit: 'Spencer, în film nu te-am observat, dar meriţi statueta din plin pentru spectacolul pe care l-ai dat acum!'»

După aceasta a mai candidat de cîteva ori: în 1958 pentru **Bătrînul şi marea**, în 1960 pentru **Procesul maimuţelor**, în 1961 pentru **Procesul de la Nürnberg** şi în 1967 pentru **Ghici cine vine la cină?**

Unii au fost de părere că ar fi meritat să cîştige premiul în acei ani, dar Spencer se încăpătînează să facă praf Academia şi premiile ei, ori de cîte ori are ocazia, în public, ofensîndu-l pe mulţi dintre membrii ei.

«Nu-i pot suferi», spunea Spencer. «Toată tărăşenia asta. De fiecare dată cînd am de-a face cu ei — cine li roagă să mă cheme? — mă simt ca un cal sălbatic scăpat din fîriu».

Şi cu toate acestea, dacă n-ar fi fost vorba de cîteva popularităţi ale sale, şi dacă lumea filmului de pretutindeni ar fi votat — Spencer Tracy ar fi cîştigat an de an. În ciuda purtării sale adeseori eretice, a manierei sale uneori tăioase şi în general a nonaccesibilităţii sale, pentru noi a fost tot timpul, de-a lungul vieţii sale Cel Mai Iubit Băiat Din Clasă.

Traducere de
Andreea PRAHOVEANU

Două Oscar-uri (pentru *Ghici cine vine la cină?*) şi o unică glorie a cuplului (Katharin Hepburn şi Spencer Tracy în 1967)



50 de ani
de "sonor"



Nu glumesc. Situația e serioasă, atât prin catastrofa prezentă, cât și prin posibila, magnifică situație viitoare.

Astăzi aproape toate filmele care se fac sînt filme mute. Mute nu ca altădată, ci în înțelesul plin și fizic al cuvîntului. Filmele dinainte de 1927 nu erau mute («Silent», cum zic englezii, e mult mai corect zis). Mai întîi ele aveau muzică. Uneori orchestre de mina întîi făceau «fondul sonor». Apoi, în acele filme, cuvintele aveau o valoare literară, dramatică, extraordinară. Înseriturile, acele citeva litere albe în mijlocul unui ecran gol și negru, nu tăiau povestea, ci ne opreau să mergem mai departe tocmai pentru ca să putem reflecta adînc la tot ce se întîmplase pînă atunci și la tot ce era probabil că se va întîmpla în viitor. Insertul e ca o fereastră. Deschisă, ca orice fereastră, pe două părți: înainte și înapoi, în față și în spate. Acele scurte fraze erau ca niște comprimate de inteligență, emoție, frumusețe și adevăr. Ele puneau pe autorul de film în fața unei sarcini, desigur, intelectuale, enorme. Dar nu imposibilă, căci îl făceau pe spectator să ghicească toate celelalte cuvinte, acelea spuse nu doar de autor, ci de personaje. Dacă s-ar face o colecție de asemenea inserturi, ar fi ca un muzeu de artă literară. Literară în înțelesul literal al cuvîntului. Căci pentru prima oară se obțin efecte literare de la litere, de la slove. Nu pentru că-s rostite, nu pentru că-s vorbite, ci

pentru că-s slove, litere! Desigur și romanele se fac cu litere. Dar acolo totul este literă. Nu există anumite cuvinte care să se detașeze din puhoiul de vorbe scrise și, în loc să povestească, să ne facă să ghicim sute de lucruri care n-au fost scrise în carte...

Dar să trecem la punctul nevralgic al problemei. Am spus că filmul zis mut ne obliga să ghicim, dar ne ușura considerabil putînda de a o face. Ne dădea această înlesnire grație unei trame bine ticluite, grație unor imagini sugestive, grație mimicii și în genere mișcărilor, acțiunilor personajelor, în sfîrșit, grație acelor inserturi tipărite pe peliculă și întipărite pe mintea noastră. Să ghicim! Ei bine, în filmele de astăzi, regăsim intactă obligația de a ghici, dar nu găsim nici urmă de înlesnire, de ajutor, pentru ca să o putem face. În mod general, spectatorul habar nu are de circa 80 la sută din ce se petrece pe ecran. Asta pentru o multime de motive.

Mai întîi, este așa-zisul dublaj. În țările, mă rog, foarte civilizate, tot ce actorul vorbește în altă limbă decît aceea a țării unde rulează filmul, vocea lui e înlocuită cu vocea unui actor indigen. Cu sau fără talent. Adică în ambele cazuri, cu același efect. De obicei, înlocuitorul e un biet meseriaș verbosof. Dar chiar dacă e un artist genial, el tot strică piesa; tot o falsifică. El, în cazul cel mai bun, încearcă un alt film, care ar fi putut fi interesant, dar nu e ăla care se proiectează atunci. Spectatorul trebuie să ghicească cum și-ar fi debitat rolul

actorul titular, acela care într-adevăr voise să înțeleagă și să intruchipeze personajul interpretat. Dublajul, acel procedeu barbar, acest furt (cu consimțămîntul și complicitate jefuitului, ceea ce e o nedemnităte în plus), acest furt îl jefuiește nu numai pe actor, dar și pe spectator. Din fericire, această jalnică cutumă nu se practică în România.

La noi se păstrează limba originală și se tipăresc pe peliculă milioane de litere care zboară de pe nasul spre pîntecul protagonistului și înapoi. O cantitate de cuvinte imensă, ametoitoare, zăpăcitoare. La asta se adaugă și traduceri greșite. În tot cazul, fiindcă la noi se traduce tot, absolut tot (de pildă cuvîntul Nicholas se va traduce conștiințios cu Niculae), e imposibil pentru spectator să ghicească, din oceanul de cuvinte, care sînt micile fraze sintetice, frazele-cheie, frazele care descuie și te fac să ghicești chiar și sensul celorlalte.

Citeodată, filme alese pe sprînceană sînt aduse de autorii lor străini care au amabilitatea să ni le ofere pentru a face cu ele o săptămîină de gală. Filmele acelea nu au subtitluri. Atunci, în timpul proiecției, un traducător imperfect încearcă și reușește să ne spargă urechile. Vrea să traducă tot, cuvintele se îngheșuie ca un potop, se ciocnesc unele de altele și nici dracu' nu mai înțelege ce spune. La asta se adaugă și agasarea, exasperarea de a vedea că actorii dau din buze și nu se aude nimic. Amestecul de artificial și caraghios împiedică atunci orice participare intelectuală a publicu-

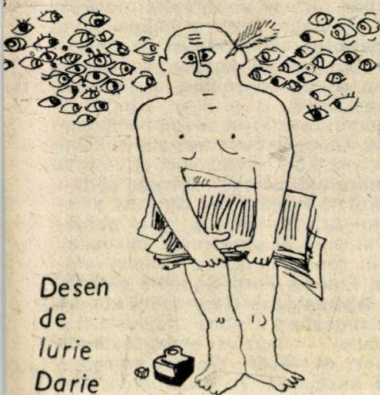
lui, orice «Einfühlung»; orice transpunere în lumea și în sufletul personajelor.

Poate că aceste catastrofe se mai pot atenua. Ar trebui să se lase auzit și sonorul filmului; ar trebui să se facă educația traducătorului; să fie învățat cum să se așeze față de microfon, cât de tare sau de încet să vorbească, cum să se intercaleze în momentele cînd actorii nu vorbesc, cum să aleagă din lista de dialoguri, numai ce e indispensabil pentru înțelegerea acțiunii; în sfîrșit, și mai ales, cabina trebuie să supravegheze pe toată durata proiecției dacă traducătorul respectă regula. Am spus că asemenea precauții pot fi luate. Pot. Dar numai în principiu. În realitate nu veți obține niciodată de la meseriașii noștri ascultare la asemenea ordine. Soecătorul nu va auzi nimic, nu va pricepe nimic, ci, în limitele imaginației sale, va încerca să ghicească tot ce e «vorbitor» în acel film. A-dică exact ca în vechile filme mute. Numai că acelea dădeau nenumărate înlesniri pentru ca ghicirea să aibă loc.

Ar mai fi o soluție: casca. Un fel de năsturel electric care permite spectatorului să audă răspicat, direct în ureche, textul prelucrat inteligent, în una din 4 sau 5 limbi, în timp ce cu cealaltă ureche aude, în sunet plin, sonorul original al filmului. Vorbele originale, debitate de actorul original, vor ajuta pe spectator care va simți modulațiile de voce, va pricepe tonul, melodia verbală, inflexiunile artistice găsire de actor, chiar dacă sensul cuvintelor rămîne necunoscut spectatorului. Cască ar trebui să aibă toate cinematécile, ba chiar toate sălile de «primă viziune», ba chiar toate sălile în deobște.

Dar arta filmului a mai cunoscut și alte crize cvasi-mortale. Și a scăpat.

D.I. SUCHIANU



Desen
de
Iurie
Darie

Ford, dar nu cel cu mașina ci...

(Urmare din pag. 157)

știut, dar o făcea dinadins ca să te țină cu sufletul la gură. Întreținea cu voluptate această tensiune, această anxietate generală».

Ford l-a exasperat pe Wayne conform procedurii sale obișnuite. A făcut din el calul său de bătaie pînă cînd ceilalți actori, toți mai celebri și mai experimentați decît el, i-au luat partea și, astfel, i-au dat încredere, asigurîndu-l că nu e mai prejos ca ei. Atunci Ford și-a schimbat tactica și a început, el de data asta, să încurajeze în Wayne încrederea în sine. Într-o scenă romantică, Wayne era mult prea stîngaci ca să poată exprima, cu convingere, dragostea lui sinceră, dar timidă pentru Dallas. Ford l-a sfătuit să ridice din sprîncene și să-și încrețească fruntea, mimică pe care Wayne avea s-o folosească pe parcursul celor 40 de ani care au urmat acestui film.

Ford insista întotdeauna și nu se lăsa pînă nu realiza exact ce vroia, indiferent de prețul în efort sau dolari. Totuși, încerca să se mențină, atît cît se putea, în limitele prevăzute de timp și de bani. **Diligenta** a costat dublul bugetului acordat: peste 1 milion de dolari, lucru rarism la un film de Ford. Dar el era perfect conștient că face un film foarte bun și considera că merita efortul. Cînd Walter Wanger, producătorul, s-a dus — în mod excepțional — pe locurile de filmare ca să asiste la turnări, a cerut ca Wayne să fie dublat în scenele primejdioase. Dacă ar fi fost rănit, l-ar fi costat o avere, pentru că fără Wayne însemna să întrerupi filmările. Ford s-a făcut că se lasă convins și l-a folosit pe Yakima Canutt, un faimos cascador. Dar obținuse în prealabil de la Wayne dovezi de curaj în scene foarte periculoase, ca să-i probeze acestuia că nu era cu nimic mai prejos decît cascadorul. Canutt era unul dintre cascadorii preferați ai lui Ford. Lui i se datorează cele mai bune secvențe din **Diligenta**, de pildă acele imagini în care indienii se rostogolesc sub copitele cailor sau sub roțile diligenței. Ford a înregistrat scenele, plasîndu-și camera într-un loc socotit matematic a fi cel mai bun, pentru că nu cerea niciodată nimănui să-și asume de două ori același risc. El aplica vechiul principiu militar care spune că un soldat poate să asculte orbește de superiorul său, cu condiția să-i acorde toată încrederea. 25 de ani mai târziu, cînd aceste scene au fost apreciate la justa lor valoare, un mare critic a comparat munca lui Canutt în **Diligenta** cu «cea a unui dansator într-un balet foarte frumos, foarte precis și care pre-

supune pericole mortale». Această reușită i se datorează tot lui Ford, care a înțeles că prin esența sa, cinematograful este o imagine în mișcare, și de aceea își împingea cascadorii să atingă totala perfecțiune.

Ca să culeagă din zbor această mobilitate suplă, Ford, eternul novator, a folosit o tehnică nouă. El și-a instalat aparatele pe automobile și a turnat alergînd cu 60 la oră pe crusta de sare a lacului secat. Așa se face că atacul diligenței de către apași a fost «pus în cutii» numai în două zile. Mai târziu, spune Ford, toată lumea l-a întrebat dacă nu a riscat ca indienii să-și ia treaba în serios și să omoare caii ca să-i jefuiască pe călători. Și iată răspunsul lui Ford: «În cazul acesta, filmul n-ar fi avut un sfîrșit fericit». Acest răspuns care i-a mulțumit pe gazetari, în realitate ascunde un mare adevăr. Ford era prea bun profesionist ca să-și asume un asemenea risc. El nu turna niciodată la întîmplare, fără să-și fi studiat cu grijă scenariul și să-și fi făcut cercetările documentare necesare. El știa că apașii erau mult mai interesați de cai decît de bunurile călătorilor: «Indienii luptau în general pe jos și căutau să fure harnașamente. Înseamnă, deci, că le respectau. Pe de altă parte, se știe că atunci cînd erau călare, ținteau foarte prost». Ca și aztecii care în loc să-i omoare pe conchistadori, încercau să-i prindă de vii pentru sacrificiile lor rituale, apașii puneau mult mai mult preț pe atelaj decît pe diligență și pe conținutul ei.

Diligenta este o dovadă vie a rigori și a economiei care-l caracterizau pe Ford, atît la filmări cît și la dialoguri. «La montaj nu s-a tăiat decît un minut și jumătate de proiecție», va spune el mai târziu. Nu dădea niciodată semnalul «motor» înainte de a fi ales și verificat cu grijă fiecare unghi de filmare. Această precizie austeră i-a servit de exemplu lui Orson Welles care a repetat fiecare secvență din **Cetățeanul Kane** de nenumărate ori înainte de a începe adevăratul turnaj al filmului.

Diligenta — ca și **Turnătorul** — a fost salutat de la început ca un mare film și, în același timp, un mare succes comercial. Odată pentru todeauna acest film a stabilit regulile clasice ale westernului, a desemnat personajele sale obișnuite, a înnotat conflictele sale tradiționale, a schițat decorurile imuabile, în grandioasa lor diversitate.

Ford asistase, în persoană, la funeraliile prietenului său Tom Mix, iar, mai apoi, avea să renască vestul al cărui legendar erou fusese Mix. N-ar fi putut s-o facă decît fixîndu-l pe căruia, cu șireată tenacitate, locul pe care el l-a stabilit odată pentru todeauna.

50 de ani
de "sonor"



Sunetele istoriei



Vorbim și scriem enorm de mult despre simțuri, știm că mirosul este cel mai primitiv, văzul cel mai subtil, auzul cel mai educabil. Dar oare citi

dintre noi ascultă cu atenție sunetul unui film, mai ales pe cel al unui film istoric? Nu vorbește, nu replicile, ci **sunetul**, acea baie de senzații care trebuie sau cel puțin ar trebui să transforme cinematograful într-o adevărată mașină a timpului.

Arheologie

Istoricii de film au la dispoziție, și uneori chiar studiază, sursele de sunet ale filmului din perioada sa nevorbitoare, partituri de pian de acompaniament în sală, cilindri Edison, suluri de carton perforat care antrenau orgile mecanice de tip Wurlitzer (acele orgi care îl amuzau pe profesorul Chips, convins că este vorba de vreo nouă marcă de cîrnatil) fragmentele muzicale de pe la începuturile filmului cu sunet. Imaginativa istorie și arheologie a marelui ecran face apel chiar și la

**Sunetul
filmului
este
la urma
urmei
o călătorie
în cultură**

autorii de ficțiune: umoristul britanic P.G. Woodehouse inventează un adevărat complot împotriva unui boxer ieșit din formă — eroul este dus la un film sonor și, neobișnuit cu fenomenul vocilor în sală, stîrnește un teribil scandal, ajungînd

la poliție. Bietul om era învățat cu liniștea totală în timpul filmului! Cu timpul, liniștea sălii de cinema dispăre... Sunetul se impune și, evident, se perfecționează.

Evoluție

Mai întîi relativ sincron, mai apoi captat și prelucrat cu din ce în ce mai multă finețe, sunetul filmului ajunge să imite cu o tulburătoare precizie realitatea. Chiar și pe cea istorică. Cinematograful «panoramic», atît de potrivit pentru marile superproducții istorice, a apărut însoțit de sunetul cu pretenții de iluzie spațială, cel stereofonic, ajuns din modestul cuplu de difuzoare ale instalației domestice la marile boxe răspîndite prin spatiele ecranelor și în sală.

Trecerea anilor a determinat, prin intermediul progreselor tehnice, creșterea pretențiilor publicului. Producătorii și specialiștii nu s-au lăsat rugați prea mult. Filmele de eveniment real sau imaginar s-au îmbogățit cu faimosul sistem: Sensurround, capabil nu numai de sunete perceptibile rezonabil, cu urechile ci și de sugestia vibrațiilor, trepidățiilor, etc. Un foc de tun de pe corabia lui Nelson în timpul bătăliei de la Trafalgar este simțit mult mai intens, la fel un tropot de copite de normanzi în bătălia de la Hastings...

Nu peste multă vreme apar sistemele de reducere a zgomotului de fond, mai exact de îmbunătățire calitativă a raportului semnal/zgomot, sisteme legate de numele celebrului electronist Ray Dolby. Pretențiile spectatorilor continuă să crească — ei vor în sala de cinema un sunet la fel de pur, de dinamic, de impecabil ca și cel din sălile de teatru sau de concert, un sunet care să exprime ambianța vizuală a imaginii de pe ecran. Orice film muzical modern, inclusiv orice film de istorie a muzicii, începe să se apropie de aceste deziderate. Mai toate muzicile de film ajung benzi și discuri de înaltă fidelitate.

Exemple

Banda sonoră a filmelor de istorie a viitorului, fiindcă am putea acorda acest titlu filmelor de science fiction, devine un adevărat poligon de încercare pentru îmbunătățiri. **Războiul stelelor** își cucerește un binemeritat succes nu numai prin excelența calitate a efectelor speciale ci și printr-o bandă de zgomote și muzică absolut remarcabilă. Oamenii cu imaginație și competență au inventat voci și cuvinte pentru extraterestri, un jazz pentru barul de la marginea Galaxiei, șuieratul săbiilor-laser și chiar adorabilul piuit al unui robot minuscul.

În zona serioasă a filmului istoric, Francis Ford Coppola găsește în **Apocalypse Now** soluții sonore de sugestie a imensei tragedii a războiului — muzica amestecată cu sunet de flăcări, Wagner combinat cu elicoptere și rachete, sunetul

poeziei însoțit de un straniu ritual popular, concertul care se pierde în isteria colectivă a publicului, foșnetul fluviului minat, țiuitul gloanțelor care ricoșează...

Dorințe

Domină căutarea autenticului, inclusiv pe banda sonoră a filmului, în mod special pe cea a filmului istoric. Începe să se apropie de dispariție înregistrarea dialogului în studio, faimosul post-sincron, prilej de migrene pentru regizori și de enervare pentru public. Priza directă, captarea chiar la locul filmării a sunetului, completată de zgomote și muzici cît mai adecvate, mai autentice, mai adevărate la urma urmei, devine metoda nr. 1. În curînd, cine știe, poate chiar singura.

Oamenii de meserie, și cei cărora li se adresează produsul final al meseriei lor, încep să dorească precizie. Nimeni nu mai este dispus, într-un film de război, de exemplu, să asculte același penibil «poc» atunci cînd pe ecran se succed arme de toate calibrele, de la Browning-ul sau Beretta scoase dintr-o poșetă, la carabină sau mitralieră. Nimeni nu mai crede în tropotul anemic de copite folosit pentru toate șarjele de cavalerie din toate filmele «de epocă». Nimeni nu poate simți fiorul retrăirii evenimentului, atunci cînd filmul istoric se ocupă de zona istoriei contemporane, fără un intens, continuu și competent efort de luptă cu artificialul. Sunetul filmului este, la urma urmei, o invitație la o călătorie în memorie, imaginație, cultură, un component al transformării cinematografului...

Mașina timpului

Remarcabila fantezia a lui H.G.



Un «cal troian» în împărăția sonorului: filmul muzical (Gene Kelly și Cyd Charisse în *Cîntînd în ploaie*)

Wells a exploatat în faimosul roman «Războiul luminilor» sunetele produse de ipoteticii «invadatori» marțieni. Filmul despre emisiunea radiofonică a lui Orson Welles, emisiune care a speriat o Americă întreagă, exploata la rîndul său sunetele. Tot H.G. Wells este și cel ce-a inventat mașina timpului. El bine, sunetul de film este, în bună parte, modul de transformare a ecranului argintiu din sala de cinematograful în cea atît de visată și de multe ori atît de dorită mașină a timpului.

Vibrația membranelor din difu-

zoare ne duce în universul cineaștului la fel de eficient ca și imaginea. Adusă în sală de cele mai sensibile microfoane, prelucrată prin cele mai perfecționate pupitre, controlată prin cele mai rafinate incinte acustice, banda sonoră a filmului contemporan este o componentă esențială a reproducerii istoriei. La urma urmei nu ne mai putem nici măcar imagina filme cu acompaniament de pian, orgă sau chiar orchestră...

Andrei BACALU

Nu toate pistoalele
fac același «poc»!
Și nu toți caii
tropăie la fel!



50 de ani
de „sonor“

Fără muzica lor,
anul 1964
este
de neconceput.
Ca și filmul
cu muzică rock
(«The Beatles»)

R & R

R de la rebel(fără cauză) și de la rock and roll



Primele filme pe care le-am putea include în categoria «rock and roll» aveau foarte puțin sau chiar nimic de-a face cu **muzica** r&r (vom folosi aceas-

Compozitor, aranjor și instrumentist, a semnat muzica la peste 15 filme românești:
Adrian Enescu



tă prescurtare), dar aproape totul cu **mentalitatea** r&r, pe cale de cristalizare-definind tineretul ca pe o grupare distinctă, nemulțumită, cu conștiință de sine, într-un început de revoltă față de societatea americană (căci aceasta este, firesc, aria geografică în care ele s-au născut) pe de-a-ntregul ei. Filmul **The Wild One** (1953) a pre-dat explozia generală r&r cu un an, dar acest film, ca și muzica care l-a urmat, afirma aceea acțiune care a avut loc în viața și cultura americană, ignorând (sau asaltând) orientarea principală — așa cum, pe bună dreptate, notează documentata enciclopedie «The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll». Identificarea făcută de adolescenți, aceea între «sălbaticul» lup singuratic, interpretat aici de Marlon Brando și Elvis Presley cel de peste doi ani n-a fost numai automată, ci și foarte corectă. Apoi, în 1955, filmul **Rebel Without A Cause** ni l-a revelat pe James Dean, acel amestec de puști revoltat și erou existențial — devenit, prin moartea sa fără sens, un copil-martir, consumându-și mitul pînă la capăt. Dean, în acest **Rebel fără cauză** (la fel ca și «fiul cel rău» din **East of Eden**, realizat în același an), pare, privit retroactiv, nu o vedetă r&r ci un **ascultător** r&r.

Dacă Brando simboliza forța viscerală a primilor eroi rock (în haine de piele, la ghidonul motocicletelor). Dean reprezenta aspirațiile profunde și nedirijate încă ale audienței r&r. Muzica și cultura r&r (căci putem vorbi de așa ceva) au prins contur fără ei, deși amîndoi, cu toate că erau figuri non-rock (Brando s-a apropiat de r&r abia în 1965, cu ocazia turneului lui Bob Dylan alături de Hawks; Dean prefera jazz-ul și cînta la bongosuri), dețineau perfect sensul rockului. Tot în 1955, filmul **The Blackboard Jungle**, vizionat și pe micile noastre ecrane, își desfășura acțiunea pe un fundal pre-rock (liceenii îl preferau încă pe Perry Como lui Little Richard!). Istoria tinărului de culoare ce redevine băiat bun cu ajutorul unui profesor avea loc, lucru important, pe fondul sonor al piesei «Rock Around The Clock» a lui Bill Haley and His Comets. Deodată, legăturile bolnăvicioase dintre r&r, rebeliunea adolescentină, delincvența juvenilă au fost explicitate. Ne aflăm în perioada în care tinerii năvăleau în teatre, asaltau scaunele, zgîlțiau balcoanele...

Un lucru devenise oricum clar: rockul «vîndea» filmele. Prompti, producătorii scot la iveală zeci de subiecte pe care le brodează pe

muzică. Așa apar unul după altul, filme cum ar fi **Rock Around the Clock** (1956), cu Bill Haley, **Don't Knock the Rock** (1957), **Rock, Pretty Baby** (1957), **Rock Around the World** (1957) cu Tommy Steele, protagonist a numeroase filme de gen, **Let's Rock** (1958), **Hot Rod Gang** (1958). Alte vedete ale acestor pelicule: Fats Domino, Alan Freed (**Mister Rock and Roll**), Frankie Lyman (**Rock, Rock, Rock** — 1956), Chuck Berry (**Go, Johnny Go**, în care rolul titular era deținut, însă de Jimmy Clanton). Platters, alături de mulți alții, mai mari sau mai mici, prezenți în memoria noastră sau definitiv uitați. În afara acestor pelicule standard, însă, au existat și câteva realizări notabile, din rândul cărora se disting două filme de prima mână: **The Girl Can't Help It** (1956), deschis de remarcabila interpretare, de către Little Richard, a celebrei piese titulare, își plasa acțiunea în lumea muzicii, prilej de a mai oferi spectatorului câteva interpretări «clasice» datorate lui Gene Vincent, Eddie Cochran, Platters. Celălalt este filmul din 1957 al lui Elvis Presley, cel de al treilea al său.

Jailhouse Rock (el fusese precedat de **Love Me Tender** — 1956 și **Loving You**). Acesta rămâne cel mai rafinat dintre filmele lui Elvis, datorită portretului convingător al tânărului cântăreț rock cu inclinații violente, Vince Everett, precum și cîntecelor remarcabile semnate de Jerry Leiber și Mike Stoller. Eroul încarnat de Elvis reamintește, de fapt, propriile-i începuturi umile, temperamentul său, vanitatea, ambiția arzătoare. În rest, filmele lui Elvis (unele au rulat și pe ecranele noastre), continuind cu incandescentul **King Creole** și cu **Flaming Star** (1960), au doar o relație marginală cu r&r-ul: ele devin «filme ale lui Elvis», un gen în sine: (**Blue Hawaii** (1961), **Fun in Acapulco** (1963), **Love in Las Vegas** (1964), **Girl Happy** (1965), **Trouble With Girls** (1969), **Elvis On tour** (1972).

În anii '60, câteva filme încearcă, fără să reușească, să imite producțiile de marcă ale deceniului precedent. Între ele, **Twist Around the World** (1961) și **Don't Knock the Twist** (1962) — ambele cu Chubby Checker și cu twist-ul înlocuind r&r-ul. În aceeași categorie ar intra filmele «de plajă» ale cuplului Frankie Avalon (cunoștiință de la Brașov a publicului nostru) — Annette Funicello: **Beach Party** (1963), **Beach Blanket Bingo** (1965), **How To Succeed in a Wild Bikini** (1965), precum și alte câteva palide încercări de a explora preocupările și neliniștile tineretului american, dincolo de hainele de piele și blue jeansii Levi Strauss. Pînă în perioada marcată de filmele Beatles-ilor, un titlu se mai impune: **Scorpio Rising** (1964), în regia lui Kenneth Anger, film ce a introdus r&r-ul în cinema în calitate de bandă sonoră pură, folosind discuri pentru a comenta acțiunea — într-un mod care n-a mai fost imitat cu succes decît mai tîrziu,

de către Martin Scorsese în **Who's That Knocking At My Door?** (1968) și **Mean Streets** (1973), Perry Henzell în **The Harder They Come**, George Lucas în **America Grattiti** (1973).

Înainte de a trece la Beatles, capitol aparte al filmului rock, nu putem ignora nici filmele produse pe alte meridiane. Astfel, în Franța, Johnny Hallyday invadează, dezlăntuit și marile ecrane, cu filmul purtînd un titlu semnificativ, **D'où viens-tu, Johnny?** (1963) urmat apoi de **Cherchez l'idole** (din același an — film care a rulat și la noi și în care apărea, între alții, și Sylvie Vartan) și **A tout casser** (1968). În Italia, aproape toți cîntăreții cunoscuți au apărut în filme muzicale mai mult sau mai puțin dedicate lor: Gianni Morandi, Mal, Bobby Solo, Rita Pavone, Little Tony, Don Backy, Caterina Caselli, Gigliola Cinquetti, ca să nu mai vorbim de Adriano Celentano, prezent încă din 1959 pe genericul filmului **Ragazzi del juke-box** și «recidivînd» încă de cîteva ori pînă în prezent — cu cel mai mare succes, se pare în **Yuppi-du**, din 1957. Filmele muzicale franceze și italiene, însă se situează în general în zona divertismentului facil, niciunul din ele nemeritînd, din această cauză, o analiză mai aprofundată.

Beatlesii au fost doar patru?

Așadar, Beatles. Grupul se afirmă pe plan internațional în 1964 și, ca orice figură pop care se respectă, semnează un contract cinematografic (aceasta fără a socoti concertul filmat pentru TV **Around the Beatles** și nici documentarul de 55 de minute **What's Happening! The Beatles in the U.S.A.**, niciodată pe scară largă). Nimeni nu se aștepta ca prima realizare cinematografică a grupului să fie altceva decît un mijloc distractiv de reclamă pentru diferite «produse» purtînd marca Beatles. Tocmai din acest motiv, **A Hard Day's Night** (1964), regizat de Richard Lester, a șocat profund. Ecoul deosebit al filmului s-a datorat atît inteligenței cu care fusese realizat, cît și umorului și farmecului personal al celor 4 tineri. Filmul (în mare, povestea unui concert al formației), mai mult chiar decît muzica lor, le-a permis depășirea unor anumite bariere sociale, cîștigînd de partea lor și acea categorie de public cu un grad de cultură ridicat, muștrind centrul de greutate al spectatorilor din zona tinerilor de 15—16 ani către aceea a adevăraților fani ai r&r-ului. Beatlesii sînt în acest film cu adevărat irezistibili, unii dintre spectatori ajungînd chiar la cifra incredibilă de 50 de vizionări. Replicile filmului au fost preluate integral de către tineri, scene întregi s-au întipărit în memoria colectivă. Timp de o oră și jumătate, John Lennon, Paul McCartney, George Harrison și Ringo Starr își dezvăluiau adevărata personalitate, erau



Unul din acele concerte electrizante, care au durat mai mult decît o seară... (Jacques Hustin în «Hair» la Bruxelles)

Deși a compus cîteva «benzi sonore» la Buftea și la TV, deși a cîntat (din «off») în **Septembre**, Ileana Popovici nu a apărut încă în nici un film muzical. Nu e tîrziu...



Solistul vocal al formației «Who», Roger Daltrey, apare atît în toate filmele realizate de grupul său, cît și în rolul principal din «Lisztomania»



acolo, plini de viață, amuzanți, activi iconoclastici, strălucitori. Întreaga lume pop recreându-se în imaginea lor. Un film al inocenței — cea a Beatlesilor și cea a spectatorilor acelor ani. Prin impactul său, această peliculă a trasat noi direcții și a deschis noi posibilități, pentru filmul de gen. Au urmat citeva filme pop în manieră tradițională, cum ar fi **Ferry Cross The Mersey** (1965),

în care apăreau Cilla Black, astăzi uitații Fourmost și acei agreabili epigoni ai perioadei Beatles-Gerry and the Pacemakers. Un loc aparte îl ocupă filmele muzicale ale lui Cliff Richard, îndeosebi cele trei în care apare alături de colaboratorii săi dintotdeauna, The Shadows: **Young Ones** (1961), acel minunat **Tinerii**, care ne-a încântat și pe noi. **Summer Holiday** (1963), **Wonder-**

tul Life (1964). Dar Cliff a înscris permanent între preocupările sale filmul muzical: vocea sa caldă și chipul său juvenil garantînd succesul. Dintre agreabilele sale pelicule se mai cuvin amintite **Serious Charge** (1959), **Expresso Bongo** (1960), **Two a Penny** (1967), **Take Me High** (1973).

Rolling Stones, dornici ca întotdeauna să-î întreacă pe Beatles în sofisticare (ambitia lor era nu să apară în film, ci să joace în el) au optat pentru mai multe scenarii, fără a duce pînă la capăt mare lucru. Între aceste proiecte nerealizate: un film despre procesul lui Oscar Wilde (cu Keith Richard în rolul judecătorului și Mick Jagger, evident, în acela al marelui scriitor). Dar în afara lui **Charlie Is My Darling**, un documentar de o oră din 1965, singura apariție importantă a Stones-ilor pe ecran la mijlocul anilor '60 a fost în încheierea monumentalei **T.A.M.I. Show** realizat în 1965 de Steve Binder, căruia îi datorăm și splendidul come-back TV al lui Presley, din 1968. Este primul film important de spectacol rock, semnificativ nu numai prin calitatea selecției muzicale, ci și prin aceea că transpunea pe peliculă fiecare acord rock cu un gust rar depășit de alte filme. Un an după primul film al Beatlesilor și înainte ca Bob Dylan și folk-rock-ul să împartă publicul după preferințe și «clase» muzicale, nu existau mari diferențieri în conceptul de muzică pop: totul era rock. Așa încît, printr-un admirabil eclectism, **T.A.M.I. Show** găzduiește, între Jan and Dean patinînd pe roțile prin Los Angeles și Diana Ross rufîndu-se în culise, pe Billy J. Kramer and the Dakotas, Gerry and the Pacemakers laolaltă cu Chuck Berry, Lesley Gore, Supremes, Marvin Gaye, Miracles, Barbarians, James Brown și, evident, Rolling Stones.

Anul 1968 aduce superba înregistrare color a festivalului ce avu-se loc cu un an înainte la Monterey: **Monterey Pop**, regizat de D.A. Pennebaker. Prezenți, între alții, Jimi Hendrix, Otis Redding, Mamas and Papas, Who, dar momentul cel mai înalt este dat de Janis Joplin interpretînd «Ball and Chain» cu o intensitate și un rafinament niciodată atinse pe disc. Iar în 1970, **Woodstock** (regia Michael Wadleigh, dar între realizatori figurează și numele lui Scorsese!) — trei ore ce imortalizează imensa reuniune rock în aer liber din 1969. O atractivă viziune a acelei comunități tinere, reunite pentru a aplauda memorabilele concerte ale unor Richie Havens, Joan Baez, Joe Cocker, Santana, Who, Ten Years After, Crosby, Stills & Nash, Country Joe & Fish, Sly & Family Stone, Jimi Hendrix.

Concerte ce-au durat mai mult decît o seară

Drept urmare a enormului succes financiar al acestui film, apar o sumedenie de filme-spectacol, unele din ele simple documentare de tur-



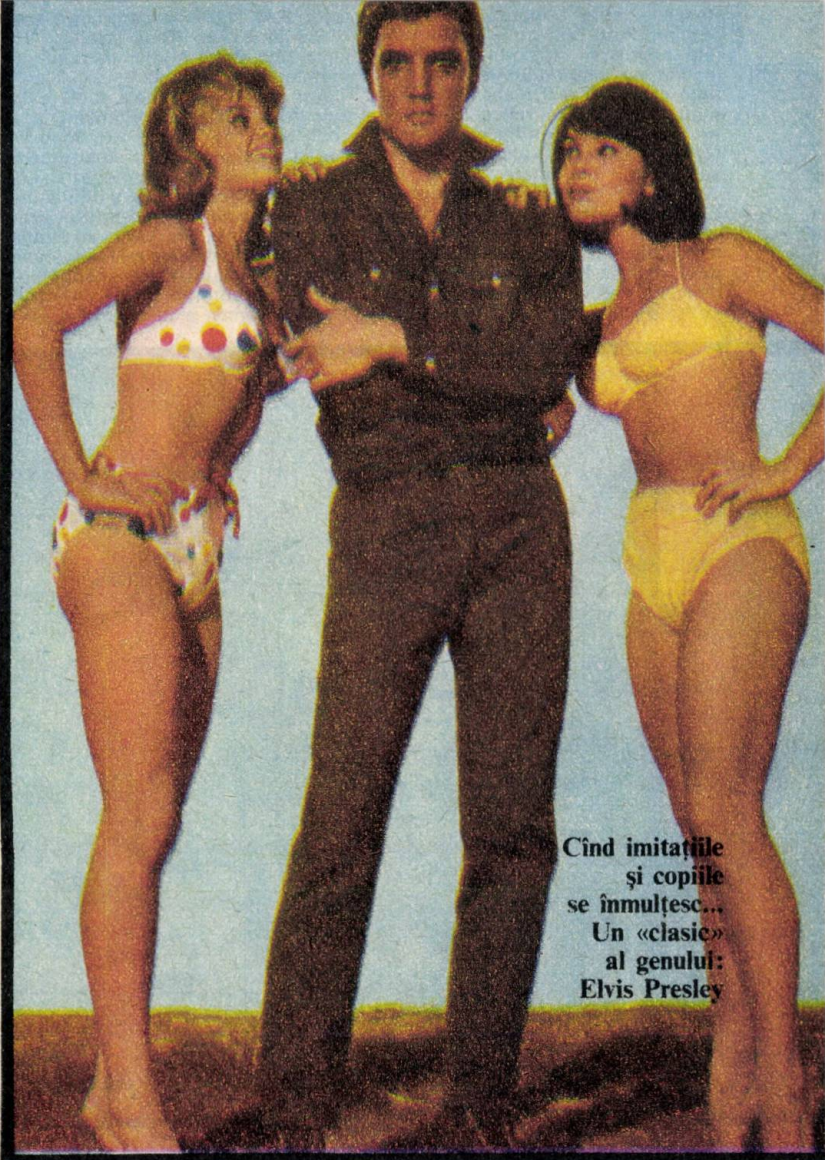
În așteptarea unui lung-metraj. Grupul orădean «Metropol», adept al celui mai dinamic hard-rock, într-o secvență de film muzical TV

Spectaculosul, o condiție de existență a filmului muzical (grupul maghiar «Omega»)



neu. Primul, dar și cel mai bun dintre acestea, datează totuși din 1967: **Don't Look Back** regizat de același Pennebaker — un ciné-vérité al turneului din 1965 în Anglia al lui Bob Dylan, o descriere aspră, profundă a condiției de «star» a lui Dylan, prima analiză de acest gen a unei vedete pop de la filmul canadian **Lonely Boy** (1964) — povestea lui Paul Anka. Ca nerv și mișcare interioară, nici o peliculă similară n-a reușit să-l egaleze. În 1966, Pennebaker îl filmează din nou pe Dylan în turneu în Anglia, de această dată împreună cu Hawks (viitorii Band din emoționanta evocare din 1978 a lui Scorsese, **Ultimul vals** — cel mai serios și mai la zi film muzical care a rulat pe ecranele noastre). Dar interpretul nu a permis niciodată ca filmul rezultat, **You Know Something Is Happening**, să fie difuzat, deși a folosit mare parte din material pentru o creație proprie, **Eat the Document**. Majoritatea filmelor din această perioadă aveau motive ale producțiilor anilor '50: se fixează camera pe o vedetă, aceasta cîntă, eventual schimbă citeva cuvinte în culise, sare într-o limuzină, aruncă o privire «pierdută»... și publicul plătește pentru a vedea aceasta. Rețeta este deci simplă. Este cazul unor **Love and Music** (1971) cu Santana și Al Stewart, **Imagine** (1972) cu Ringo Starr și regretatul Marc Bolan, sau chiar **Let It Be** (1970) realizat după ce Paul McCartney a anunțat că va părăsi formația Beatles — o privire tristă spre încercările lor de a înregistra ceea ce avea să fie acordul final — albumul omonim. Beatles mai înscriseseră, anterior, în filmografia lor trei pelicule: **The Knack and How To Get It** (1965) în care au citeva apariții, sub bagheta aceluiași Lester (filmul a intrat în palmares la Cannes); un celebru film de desen animat pe muzica lor, **Yellow Submarine** (1968) — cu adevărat încântător; **Magical Mystery Tour** — film tv, ce s-a dorit încântător, dar n-a fost... Lista ar putea fi mai lungă: Rolling Stones cîntînd fascinant «Sympathy for the Devil» în filmul **One Plus One** (1969), realizat de Jean-Luc Godard; **The Concert for Bangladesh** (1972), cu George Harrison, Eric Clapton și alții; **Soul to Soul** (1971), **Wattsax** (1973), **Mad-Dogs and Englishmen** (1971) al lui Joe Cocker, **That's the Way It Is** (1970) al lui Elvis, nefericitul film de adio **Farewell of the Cream** (1969 — lansat inițial cu bilete la prețuri de concert, scotîndu-se pe audiență, dar...), ca să nu mai vorbim de zeci de concerte filmate, în producție proprie, ale unor Rolling Stones, Frank Zappa, Neil Young.

Pe la jumătatea anilor '60, filmele rock de ficțiune, care nu prea mai făcuseră pași înainte, au marcat un come-back, începînd poate chiar cu **Blow Up** (1966) — filmul lui Antonioni, un alt mare regizor preocupat de fenomenul rock. Se știe, acesta nu este propriu-zis un film r & r (cu toate că o fierbinte scenă



Cînd imitațiile
și copiile
se înmulțesc...
Un «clasic»
al genului:
Elvis Presley

de spectacol cu grupul Yardbirds este elegant introdusă în acțiune), dar realizează un expozeu precis, neiertător al goliciunii morale a culturii pop în general și din Londra acelor ani în particular.

În 1975, cunoscutul regizor Ken Russell a realizat două filme pe muzica formației Who. Mai întîi **Tommy** (cu Ann Margret, Oliver Reed, Roger Daltrey), transpunere reușită a operei pop cu același nume, parabolă a non-comunicării avînd în centrul acțiunii un copil orb, surd și mut. Apoi **Lisztomania** (în care Daltrey apare în rolul lui Liszt zugrăvit ca prima vedetă «pop» din istorie — avîndu-l pe Ringo Starr în distribuție), interpretare personală și modernă a biografiei marelui pianist și compozitor. Tot membrii formației Who, în frunte cu foarte talentatul Pete Townshend, sem-

nează banda sonoră a două foarte recente filme: **The Kids Are All-right** (în care chiar ei sînt protagoniștii) și **Quadrophenia** — peliculă despre înfruntarea violentă dintre grupările rivale «mods» și «rockers», cu leaderul grupului Police într-unul din rolurile principale. Muzica acestui film, apărută pe un album dublu, este cîntată în mare parte de Who, dar putem asculta și «clasice» ale unor Ronettes, James Brown, Chiffons. În 1976 a fost lansat un film bine primit, cu muzica aparținînd formației Led Zeppelin, **The Song Remains, The Same** și în același an Barbra Streisand apare alături de cîntărețul country Kris Kristofferson în **A Star Is Born** — remake după un film celebru, de această dată cu cîntece semnate de Leon

Russell, Kenny Loggins, John Sebastian, Paul Williams. Nemuritoarele populare melodii ale Beatles-ilor au inspirat două lung-metraje care fără a fi niste nereușite, n-au izbutit să se ridice la nivelul muzicii: **All This and World War II** (1976) — cîntecele, aici, figurînd în versiunea unui mare număr de vedete ale genului; și **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band** — cu cei trei Bee Gees și Peter Frampton în rolurile celebrilor băieți din Liverpool, muzica fiind interpretată, evident, tot de ei, alături de alți cîțiva soliști de valoare. Dar dintre filmele

tașat: **F.M.** (1979) — o antologie pop modernă și **The Rose** (1980) — cu cîntăreata Bette Midler în rolul regretatei Janis Joplin.

Am amintit de filmele rock realizate în Italia, Canada, Franța. O altă contribuție de marcă se impune, cea a compozitorului, instrumentistului și cîntărețului polonez Czesław Niemen (cunoștință a publicului nostru), creator al unei muzici profund originale, în care inspirația slavă nu exclude cele mai curajoase investigații ale universului sonor modern. Colaborator al lui Andrzej Wajda, Niemen a mai semnat mu-

garu și «Sincron», Margareta Pislaru și în calitate de invitată, cîntăreța Nancy Holloway. În banda sonoră a filmului **Agentul straniu** (și chiar în unele scene «live») figurează formații rock, între care Roșu și Negru. Ca să nu mai vorbim de cele 15 filme la care a semnat muzica pînă în prezent acest extrem de talentat tînar compozitor care este Adrian Enescu, adept al unui manifest rock progresiv. Să notăm îndeosebi muzica sa la filmele **Sepembrie** (cu piesa titulară cîntată de Ileana Popovici și Mircea Baniuciu), ultima serie a **Ardelenilor**, în care face apel la o altă voce rock de frunte, cea a lui Mircea Romcescu), **7 zile, Riul care urcă muntele, întoarcerea lui Magellan, Urgia**. În fine, un capitol aparte în «tînăra muzică» de film îl constituie autorii interpreți de folk-rock, care aduc prin creațiile lor o notă cu totul aparte, inspirîndu-se în mod preferențial din filonul folcloric românesc. Să-i numim aici pe Dorin Liviu Zaharia (**Nunta de piatră** și multe altele) Mircea Florian (**Minia, Cine mă strigă?**) Doru Stănculescu (**Porțile albastre ale orașului**).

Urmărind clasamentele discografice, vom avea o oglindă ideală a succesului unui film muzical, pentru că, automat, banda sonoră a majorității producțiilor de gen este transpusă pe disc (iață un aspect care ar trebui să stea mai serios în atenția Electrocordului). Astfel, în 1978, au figurat în topuri 16 asemenea albume «soundtrack», iar în 1979 nu mai puțin de 25! Există nu numai regizori și interpreți ce dau o atenție specială acestui gen atît de îndrăgît de tineri, ci și case producătoare. Dintre acestea din urmă se detașează R.S.O. (Robert Stigwood Organisation) și Columbia. Este suficient să enumerăm cele mai mari succese ale fiecăreia: RSO se mîndrește cu **Saturday Night Fever**, **Grease**, **Sgt. Pepper's...**, **Meatballs** (cu David Naughton, Mary McGregor, Rick Dees), dar și cu **The Empire Strikes Back** — continuare la **Războiul stelelor**, sub bagheta aceluiași George Lucas și muzica cosmic-rock a lui John Williams. De cealaltă, parte, Columbia aruncă în luptă **The Kids Are Alright**, **Americathon** (cu Beach Boys, Eddie Money, Elvis Costello, Nick Love, Tom Scott), precum și cele două antologii ale aceluiași neobosit Lucas: **American Graffiti** (anii '50) și **More American Graffiti** (anii '60). Și aceasta rezumîndu-ne doar la muzica de film cu caracter rock, la care ne-am limitat din capul locului. Dar, vom reveni asupra subiectului cu o altă ocazie. Să mai notăm faptul că în ultimii ani, pe toate meridianele, revine în forță filmul muzical?

Octavian URSULESCU

Pe locul întîi în topurile din 1974 cu «Waterloo». Dar în 1980? (formația ABBA)

rock de ficțiune ale deceniului 7 de o apreciere cu totul aparte s-a bucurat **Performance** (1970), cu Mick Jagger de la Rolling Stones în rolul vedetei pop Turner (cine poate uita tulburătorul cîntec «Memo from Turner?»)

ABBA — The Movie (1977), agreabilul, dar deloc incitantul film care a rulat de curînd și pe ecranele noastre, face trecerea la cele cîteva producții disco-rock de mare succes: **Saturday Night Fever** (1977) cu muzica scrisă de Bee Gees și cu John Travolta în rolul principal; **Grease** (1978) — unde alături de Travolta mai apar Olivia Newton-John și Frankie Avalon; **Thank God, It's Friday** (1978) — cu, între alții, Donna Summer și Commodores (o replică a muzicienilor de culoare la **Febră de sîmbătă seara**). În ultime vreme, două filme s-au de-

zica serialului tv **Familia Lesniowski**, a filmelor **Cronica unui anonim** și **Partumul pămîntului**. Am ajuns, astfel, iață, la acele filme care, fără a zugrăvi în mod expres mediul rock, utilizează o muzică ultra-modernă, care prin simpla auditiie creează o stare de spirit specifică. În această categorie intră și încercările, mai mult sau mai puțin timide, din cinematografia noastră. **Diminețile unui băiat cuminte**, o realizare cu totul notabilă, are în plus meritul de a-l fi revelat și... botezat pe Liviu Tudan, unul din muzicienii noștri rock importanți. În **Canarul și viscolul** a fost utilizat, ca obsedant motiv muzical, unul din marile succese ale vremii melodia «Canarul». Film r&r poate fi considerat, fără teama de a greși, **Împuscături pe portativ** (1967) — muzica George Grigoriu — cu Cornel Fu-

După o destul de lungă tăcere, realizatorul francez René Allio apare cu un nou film intitulat **Întoarcere la Marsilia** care este o întoarcere în spațiu dar mai ales o întoarcere în timp. El capătă astfel o anumită semnificație simbolică. Întreaga narațiune se desfășoară la Marsilia, bineînțeles. Personajul central Michel este de origine italiană dar locuiește la Paris. Acum se întoarce în orașul copilăriei și tinereții lui pentru a participa la înmormântarea unei mătuși. Este evident îmbătrânit, s-a îngrășat, a devenit un om înstărit și cu o anumită putere în timp ce restul membrilor familiei sale rămăsese în portul mediteranean sînt aceiași modești imigranți italieni care trăiesc la marginea societății. În ziua înmormîntării, un nepot de-al său din Marsilia îi fură mașina într-un gest de sfidare. Michel încearcă să-și găsească mașina în care lăsase niște documente destul de compromițătoare pentru el. Pe de altă parte, era curios să-l descopere pe acest tînăr neliniștit și să afle motivele gestului său. Ancheta pe care o pornește pe urma tînărului îl obligă să pătrundă mai ales într-un labirint al timpului. Pînă la urmă însă, Michel descoperă în nepotul său propriul său chip de mai bine de două decenii în urmă, pe vremea cînd, adolescent, parcurgea și el o existență, pe muchie de cutit.

Așa cum era de așteptat și cu acest film, René Allio pornește de la o istorioară aparent simplă pentru a coborî în straturile sufletesti ale unui om aparent așezat și realizat, și a ajunge la punctele nevralgice ale unei personalități pe care conventionalismul o ascunde astăzi sub aparența liniștii și satisfacției de sine. Interpretul protagonistului este Raff Valone iar alături de el apare în film Andrea Ferreol.

Un memento vibrant

Nu incendiați planeta noastră se întitulează documentarul de lung metraj realizat de documentarista din R.D.G., Gitta Nickei. Filmul este, de fapt, o rememorare a primei lansări a unei bombe atomice pe fața pămîntului, cea de la Hiroșima. Întregul film pornește de la o vizită întreprinsă astăzi și purtată pas cu pas timp de 35 de ani pînă în 1979 sbră a depista urmările încă nesterse, devastările, păstrate încă la Hiroșima

Din nou după un deceniu în regia lui Antonioni în Misterul lui Obeonwald (Monica Vitti)

ca un memento dar și acele urme insinuate în viața celor care au supraviețuit și a urmașilor lor care n-au trăit momentul Hiroșimei ci doar consecințele ei. Lung-metrajul documentar al realizatoarei din R.D.G., este un act cutremurător de conștiință și un nou și vibrant memento.

O criză «interioară»

Presă de specialitate din Franța reține o foarte curioasă interpretare pe care încearcă s-o dea crizei prin care trece cinematograful francez, actorul de cinema și de teatru și în același timp regizor Daniel Cécaldi: «Sigur că cinematograful nostru merge prost și că el se

ascunde înapoia unei fațade atrăgătoare dar ea ascunde o imensă mizerie. Dacă te uiți mai bine chiar și fațada este crăpată. Centrul cinematografiei răspunde prin tot felul de cifre care pentru omul de rînd nu par să spună mai nimic și care, în fond, sînt destinate să facă invizibilă o realitate. Eu unul cred că cinematograful francez de dinainte de război era la cel mai înalt nivel. Și în Statele Unite această perioadă era una de apogeu. Actualmente am cam nimerit în impas noi cei care lucrăm în cinema. Motivele? În primul rînd aș numi lipsa de imaginație și de curaj ale autorilor. La drept vorbind facem filme care nu conțin adevărate subiecte. Autorii ăștia își închipuie că poyes-

tioarele lor «croșetate» interesează pe cineva. Atita timp cit cinematograful nu va fi luat în serios și făcut cu toată seriozitatea și cu toată răspunderea față de curiozitatea și inteligența spectatorului el va fi mereu în criză și această criză este în primul rind interioară.»

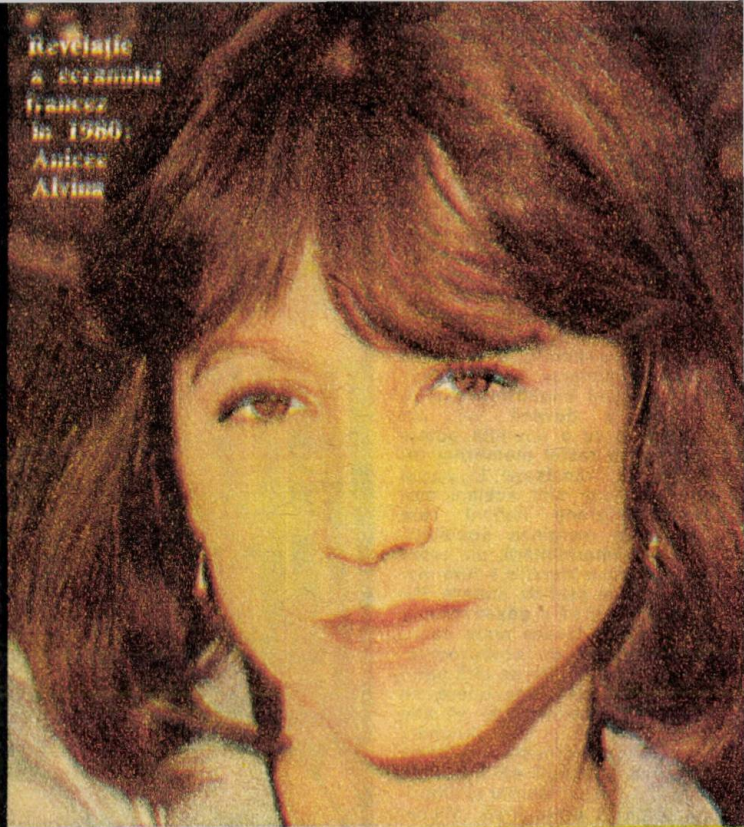
Sursă sigură

Într-un studiu care-și propune să analizeze destinul ecranizărilor în cinematograful bulgar, criticul de cinema Vera Naidenova face o analiză a fenomenului cinematografic privit prin prizma sursei literare pe care o invocă și atirmă printre altele: față de alte cinematografii, cea bulgară este dintre cele care au recurs în cel mai înalt grad la sursa literară. «Pînă în anii '50, autorii de filme din Bulgaria au folosit cu prioritate patrimoniul literar, iar ecranizările acestei perioade se înscriu printre cele mai valoroase ale întregii producții filmice bulgare. Dar nivelul tehnic și artistic neevoluat al cinematografului bulgar de atunci nu îngăduia acestor încercări să intre cu drepturi depline în patrimoniul cultural național al Bulgariei. După aceea cinematograful, fără să se îndepărteze de sursa literară ca sursă tradițională, a cunoscut o perioadă (mai ales între anii '50 și '60) în care progresul gândirii cinematografice a fost marcat de o abundență prezentă a scenariului original. Ecranizările continuă să apară și în această perioadă în planurile de producție chiar dacă într-un ritm mai lent, dar reprezentînd o permanentă a artei cinematografice bulgare. Și chiar dacă cinematograful abordează încă cu prudență lucrările autorilor contemporani, se poate spune totuși — atirmă autoarea articolului — că arta cinematografică din anii '70 este într-o măsură considerabilă legată de lucrările literare apărute în anii '70. Și această referință la operele literare recente înseamnă un mare ajutor și este benefică pentru întreaga gândire cinematografică.» Autoarea caracterizează paleta tematică a cinematografiei bulgare ca un echilibru între inspirația după surse literare, clasice și contemporane precum și scenariul original.

Un om oarecare?

Nr. 1 dintre actorii americani, Robert Redford este în realitate un om care nu trăiește deloc senzația că e leaderul actorilor de la Hollywood. El este un om care nu se bate pentru primul

Revelație
a ecranului
francez
în 1986:
Annie
Alina



O privire
romantică:
actrița
poloneză
Anna
Dymna





Pe scenă și pe platou, Françoise Fabian
înseamnă garanție artistică



În 1980
Maurice Ronet
a devenit
regia de
film.

loc în viața socială, nu cultivă relațiile și nu se lasă cultivat de alții, este rezervat, plin de tact și atât cât se poate imagina la un actor de talia și succesul lui, este un om modest. Între preocupările din afara filmului, pe primul loc se află viața de familie. În al doilea rând, s-ar părea că actoria nu îl satisface pe deplin și că ar dori să-și încerce puterile ca realizator. «Regia de film mă atrage mult mai mult decât actoria — a declarat el recent, dar rămâne de văzut cîte aptitudini am pentru aceasta». Faptul va putea fi verificat destul de curînd cu filmul pe care l-a realizat și care exprimă o viziune a lui despre omul obișnuit. Filmul se cheamă dealtfel, **Un om oarecare**. În funcție de succesul pe care îl va avea acest film, Robert Redford se va decide dacă să mai încerce sau nu să facă regie.

Flagel social

Pe platourile cehoslovace de la Barrandov, regizorul Jiri Svoboda și-a încheiat de curînd filmările la noua sa povestire cinematografică intitulată **O tină ră ușuratecă**. Scenariul îi apar-

(Continuare în pag. 184)



«Laureatul»
Oscar-ului
1980:
Dustin
Hoffman

Laureatul și juniorul

E mult de atunci și totuși nu prea mult de când Dustin Hoffman a fost propus pentru prima oară la Oscar pentru rolul din filmul **Laureatul**. A urmat o serie de filme în care rolurile au fost foarte diferite unul de celălalt. «Dacă a trebuit să consacrăm doi ani și jumătate pentru un film — așa cum s-a întâmplat cu **Kramer contra Kramer**—înseamnă că trebuie să fi fost ceva foarte aproape de ceea ce simt»

Dustin Hoffman locuiește la New York, ca să fie aproape de marile teatre ale Broadway-ului, unde din timp în timp apare atunci când vrea să se recreze după un film sau când este atras de un personaj. «Un bun regizor este acela care respectă creativitatea, și nu numai a lui, a actorului în fața aparatului, ci a tuturor celor care participă la realizarea unui film. Nimeni n-are dreptul astăzi, să tot reia o scenă, pentru că ea «costă», și nici nu poate obține aceleași «emoții de la actor».

Hoffman este unul din actorii cei mai deosebiți din cîți am cunoscut aici. Are un mare respect, aproape o adorație pentru Sir Alec Guinness cu care ține să se identifice.

Cît despre Justin Henry, dacă n-ați auzit pînă acum de numele lui nu sînteți de vină, pentru că n-are încă zece ani. Ba mai precis, Justin Henry, abia trecut de șapte cînd și-a început «cariera» de actor în rolul fiului lui Dustin Hoffman, din cel mai bun film al anului 1980, **Kramer contra Kramer**.

L-am întrebat separat, ce simte, după acest film, dacă s-a schimbat ceva în atitudinea lui față de sine sau față de viață în general, față de școală, etc. Mi-a răspuns că are timp și pentru joacă, și pentru școală, și pentru... actorie».

Campionul

Cu toate că Muhammad Ali (alias Classius-Clay) nu a reușit să cucerească titlul suprem în boxul mondial, presa n-a încetat să vorbească insistent tot despre el. Campionul este într-adevăr o personalitate care nu se dizolvă ușor în anonim, preocupările lui sînt multiple și între acestea cinematograful se află la loc de cinste. După o evoluție într-un lung mețraj în care a deținut unul din rolurile principale, Ali-Clay se pregătește acum cu o egală energie pentru un nou film, dar și pentru o nouă încercare de a recîștiga centura de campion mondial de box. În afară de asta el răspunde prompt și extrem de conștiincios la tot felul de solicitări obștești unde nu face niciodată act convențional de prezență. Campionului îi place boxul dar și filmul. Părerile lui despre filme — așa spun prietenii și specialiștii — au uneori grațietatea unui upercut.

Și totuși «neînfrintul» Cassius Clay



ista ema" lywood

Modesta Natalie

Pe Natalie Wood nu o poți întâlni prea ușor și nici nu te poți lăuda că ai obținut din partea ei promisiunea unui interviu în exclusivitate. Pur și simplu Natalie Wood este cu mult dincolo de zbaterea «stelulelor» preocupate să-și găsească un loc sub soarele hollywoodian.

Natalie Wood este o «figură» a cetății filmului, imagine la care ea nu contribuie astăzi cu nimic. Trăiește foarte retrasă, din cînd în cînd face cîte un film dar nu face caz de el și situează în prim plan propria ei viață de familie. Ceea ce întărește acele opinii care spun despre Natalie Wood că este prototipul vedetei modeste.

Singură
cu revista
«Cinema»
în mînă:
Natalie Wood



Nu știm dacă Jane Fonda
citește sau numai încearcă...



Anti-vedeta

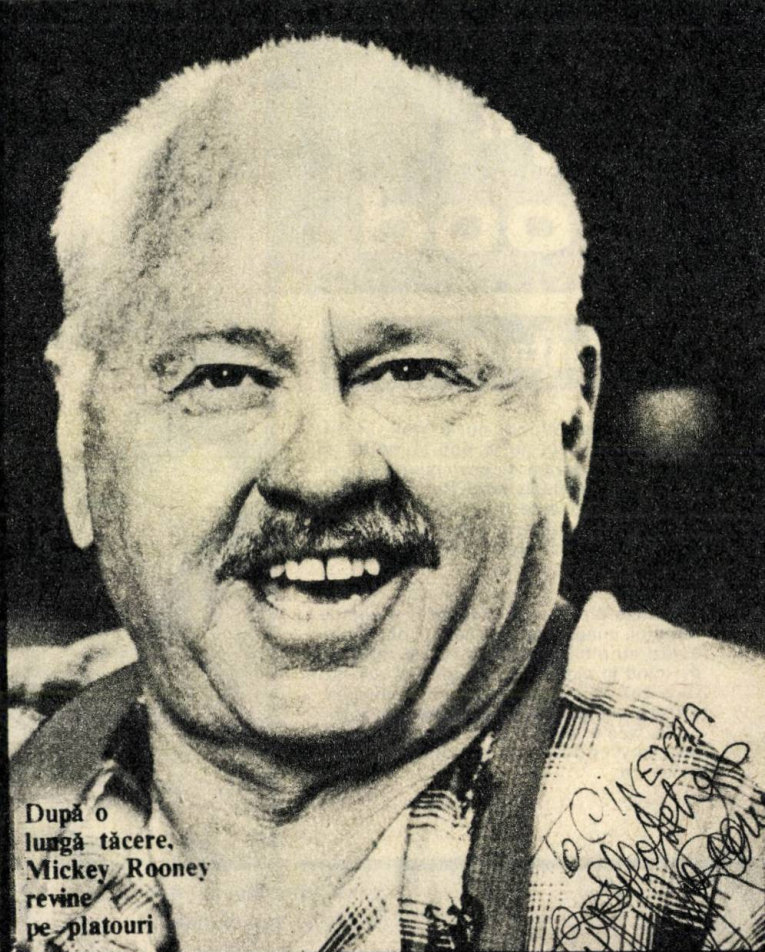
Nici pe Jane Fonda n-o poți aborda ușor pentru că este ca un arici. Inteligentă, sarcastică, cu o replică de multe ori devastatoare. Jane Fonda nu caută să obțină bunăvoința interlocutorului nici să-și consolideze reputația artistică. Este mai degrabă o conștiință a generației ei, în egală măsură entuziastă și lucidă. Propriile ei realizări — atunci cînd le discută — le trece prin filtrul unei analize implacabile. Cînd joacă este o mare actriță iar cînd privește ceea ce a jucat, devine un critic intransigent. Este extrem de pilduitor s-o poți urmări într-o manifestare publică cum ar fi, de exemplu, decernarea Oscar-ului. Ei bine, Jane Fonda nu are nimic din poza de multe ori studiată în fața oglinzii a vedetelor-tip. Este firească, rezervată și cu toate astea toate privirile se concentrează asupra ei.

Mickey Rooney

Nimeni n-a fost surprins mai mult decât Mickey Rooney că a fost propus la Oscar pentru rolul din **Black Stallion**, un film poetic despre antrenorul care a îmbătrânit și un cal negru pe care reușește să-l antreneze pentru marea — ultima? — cursă. În afară de o școală de actori care îi poartă numele, Mickey Rooney intrase în conul de anonimat pînă acum vreo doi-trei ani cînd, studiourile «Disney» l-au invitat să joace în **Pete's Dragon** un film semianimat, Mickey se minunează că lumea își mai aduce aminte de el, pe cînd despre alții «mai buni ca mine, nu se mai pomeneste de multă vreme nimic». Chipul de astăzi al lui Rooney nu mai amintește decît vag pe acela al băiețandruului vioi trecînd prin nenumărate aventuri sentimentale ce făceau deliciul publicului. Rooney poartă acum «greutatea» anilor și sub zîmbetul lui, parcă abia arborat, se ghicește amărăciunea unor ani care l-au ținut în conul de umbră.

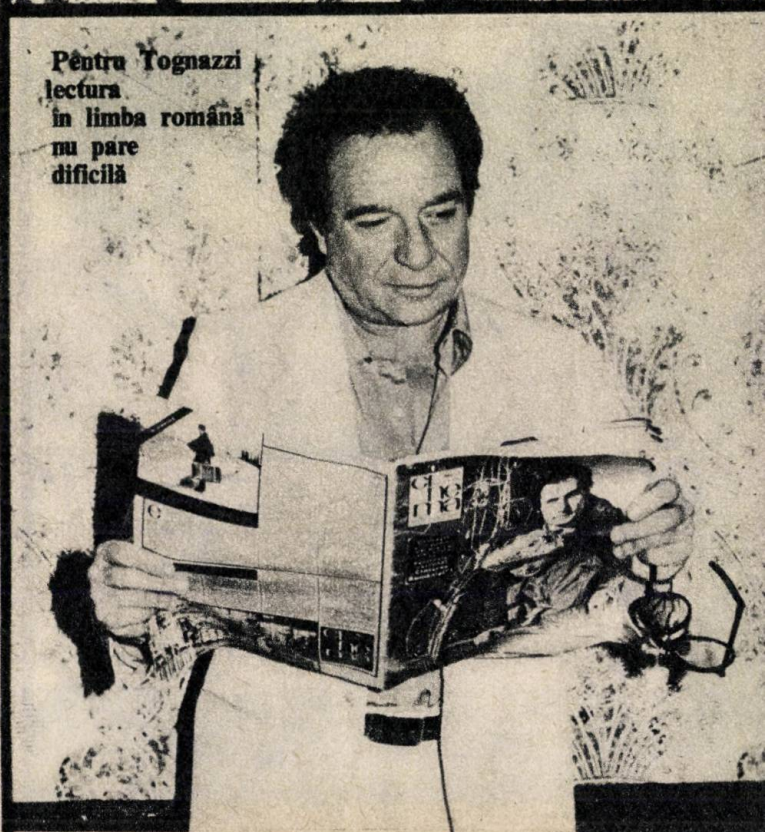
Un italian la Hollywood

Evident, Tognazzi pe care l-am găsit într-o dimineată la studiouri, este un om foarte amabil și are disponibilitatea să schimbe o vorbă, două, ba chiar să răsfoiască revista pe care i-o ofer. Și precum se vede, o face cu neascunsă simpatie pentru limba care seamănă cu cea pe care o vorbește și el. Ugo Tognazzi nu cred că are de gînd să stea prea mult pe aici pe la Hollywood. A venit pentru o colaborare artistică pentru el mai degrabă o experiență artistică în condiții americane. Dar Ugo Tognazzi este foarte legat de cinematografia italiană care, la drept vorbind, nu este o cinematografie oarecare. Și la faima ei de astăzi a contribuit și preopinutul nostru din fotografie alăturată.



După o
lungă tăcere,
Mickey Rooney
revine
pe platouri

Pentru Tognazzi
lectura
în limba română
nu pare
dificilă



Singurătatea lui Mike Connors

«Marele singuratic», de pe coperta revistei «Cinema» cu care sîntem fotografiați, i se potrivește ca o mînușă acestui actor talentat, care după terminarea serialului **Mannix** s-a văzut «stopat» de maldărul de scenarii oferite, care nu-i plăceau. Altele, în care ar fi vrut să joace, au fost încredințate altor actori...

Astfel, nu m-a mirat deloc cînd Mike mi-a spus — ca și alții în situația lui, și cu reputație artistică egală sau chiar mai mare — «că dacă s-ar ivi prilejul unui rol bun într-o co-producție în România, s-ar urca imediat în avion». De la zis și pînă la făcut este o punte mare, deoarece mai întîi cineva trebuie să scrie acel scenariu sau poveste ce poate conține un subiect de interes internațional. Apoi ar mai fi problemele de finanțare etc. Așa încît, stimați cititori, dacă aveți vreo idee bună de film pentru Mike...

O Cenușăreasă în cetatea filmului

M-am întîlnit cu Sally Field, noua detinătoare a onoratei statuete Oscar '80, decernată celei mai bune actrițe a anului pentru rolul și portretul unic al muncitoarei sindicaliste din filmul **Norma Rae** — în casa lui Burt Reynolds. «Burt însă nu este singurul care m-a ajutat, căci datorez enorm și lui Jack Lemmon care a fost cu mine la Cannes și m-a susținut... biata de mine: Nu m-am așteptat ca publicul internațional să se ridice în picioare și să mă aplaude timp de 10—15 minute... Jack m-a salvat cînd am ieșit, dar odată ajunsă afară, paparazzi m-au împins de o parte ca să-l fotografieze pe Jack... Asta m-a făcut să înțeleg că într-o bună zi poți fi cel sau cea mai importantă persoană, iar a doua zi să fii zero...» mi-a spus Sally cu înțelepciune.

La Hollywood se perindă sute de talente. E mai dificil să te faci cunoscut. Sally a avut norocul să fie remarcată de Burt pe cînd juca la televiziune în rolul unei călugărițe nostime. Cînd serialul a luat sfîrșit, Burt Reynolds a invitat-o să joace cu el în cîteva filme amuzante, de aventuri. În sfîrșit, cînd i s-a prezentat ocazia unui rol atît de diferit și de serios l-a acceptat, cu toate că alții din jurul ei n-au crezut-o în stare să-l realizeze.

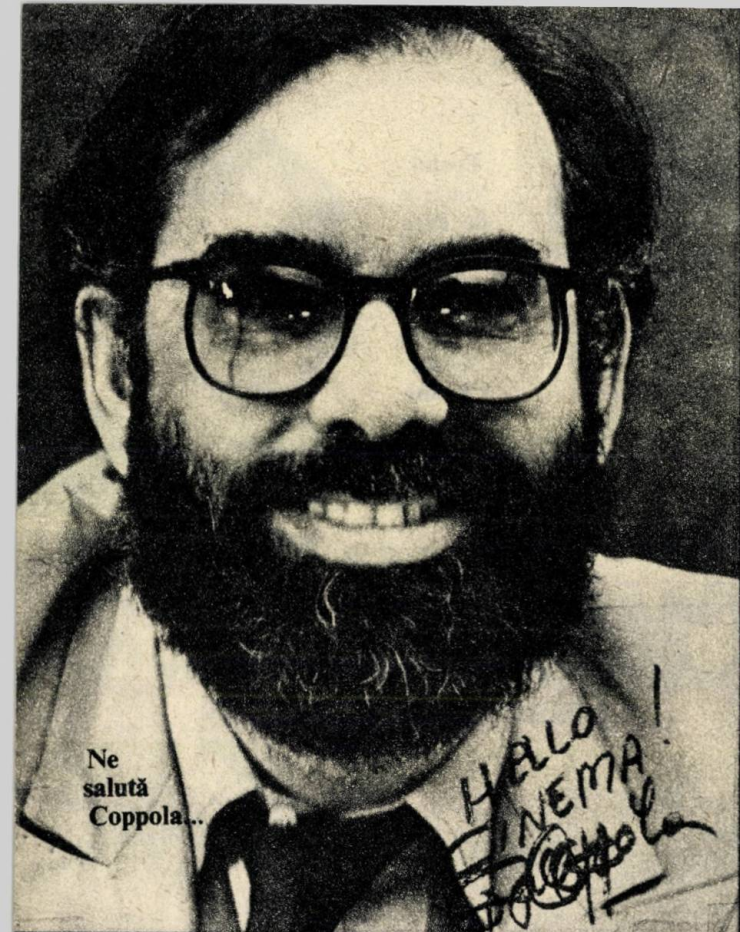
Cît despre rolul ei de textilistă din **Norma Rae**, Sally e convinsă că două ore de muncă în fabrica aceea, în condițiile mizerabile în care trebuiau să muncească oamenii, echivalează cu opt ore de muncă în alte domenii. «Este atît de greu — spune Sally Field — atît de acuzator, atît de murdar și de nesănătos din cauza norului de sca-



Fostul
Mannix
de care
lumea
își amintește
cu plăcere
«citește»
revista
Cinema



De curînd pe ecranele lumii
Sally Field a făcut
senzație în **Norma Rae**



Ne
salută
Coppola...

Mereu gabaritul Francis

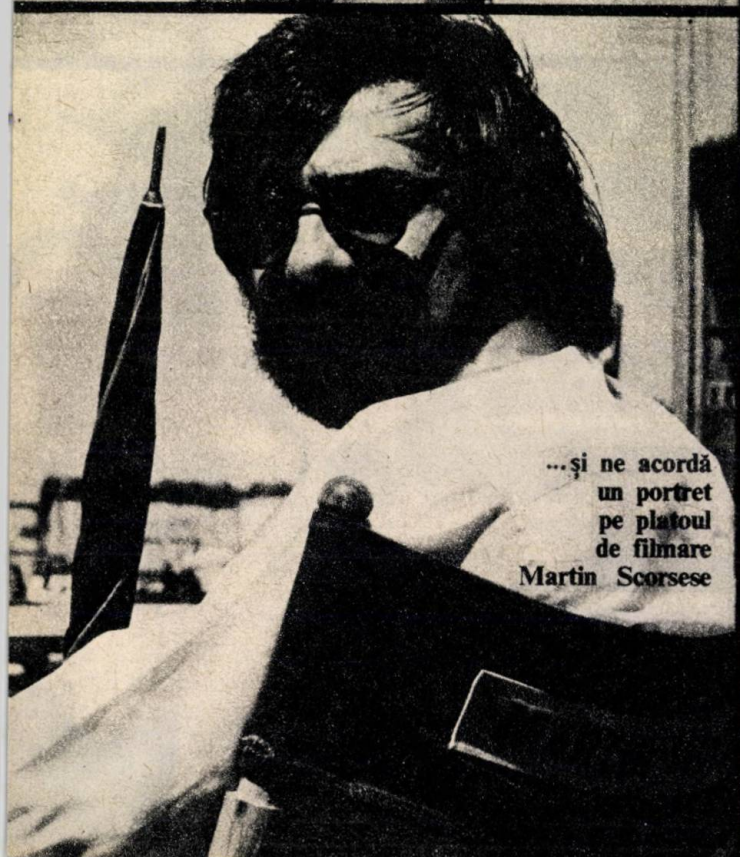
Cu marele regizor și cineast Francis Coopola m-am întâlnit în mare viteză nu pe platou, ci la o masă de lucru unde perfectă cu avocații săi o tranzacție. Despre **Apocalypse Now**, marele lui film de război care rulează acum pe multe ecrane, Coppola zice că parcă ar mai umbla puțin la montaj (!).

După mine, **Apocalypse** nu este cel mai bun film al său, deoarece spectatorul se regăsește tot ca «spectator» în timpul filmului. Nu uită că e într-o sală de proiecție. Dar ca orice film de Coppola, el conține scene originale și greu de filmat. Fără îndoială că este mai de grabă un «film-școală» pentru studenți, ceea ce nu e puțin lucru, fiind vorba de măiestria lui regizorală...

Tandrul sarcastic

Cam așa ar putea fi caracterizat, bineînțeles cu riscul de a nu nimeri chiar la țintă, regizorul care, deși nu-și face nici un fel de publicitate, atrage întotdeauna privirile: Martin Scorsese, italo-americanul cum i se spune (de fapt un alt mare italo-american alături de Coppola, Cimino, De Niro, Pacino etc.). Scorsese este ca o luminare care arde deodată la ambele capete. Se consumă intens și când lucrează pe platou și — așa se spune — atunci când se pregătește. Are aerul unui devorat de propria lui pasiune pentru film. Dar când îl vezi lucrând, tensiunea lui nu înseamnă stare colerică ci o vibrație specială capabilă să dinamizeze și să însuflească entuziasm. Zimbește, e omenos dar știe să și muște.

Grupaj și foto realizat de
Ray ARCO



...și ne acordă
un portret
pe platoul
de filmare
Martin Scorsese

Ghiciți cine se ascunde sub mască?
Soluțiile pentru pagina 152.

- 1) Octavian Cotescu. 2) Giulietta Masina.
- 3) Federico Fellini. 4) Jerry Lewis.
- 5) Pierre Etaix. 6) George Mihăiță.

The Rose e important?

O nouă «stea» a răsărit, mai bine zis, a fost recunoscută în capitala filmului: Bette Midler, ca urmare a performanței ei din filmul **The Rose** în care a interpretat viața tragică a unei mari cântărețe denumită The Rose. Să nu credeți că descoperirea ei ca «stea» s-a făcut peste noapte. A fost urmarea unor mari succese, timp de 12 ani pe scenele muzicale ale Broadway-ului. Dar cine este Bette în realitate? A fost numită Bette, după Bette Davis, căci încă de mică își manifesta «talentele» pe care mai târziu le-a dezvoltat la școala din Hawaii, unde familia ei s-a mutat din frigurosul New York. Ceea ce n-a împiedicat-o ca mai târziu să reapară la New York unde, treptat, datorită muncii uriașe cât și talentului ei real de cântăreță și actriță, să se facă remarcată. Subsemnatul, împreună cu colegii de presă din Hollywood am fost invitați la un concert extraordinar dat de ea. M-am dus s-o văd mai îndeaproape cum cânta și cum juca. Acompanied de Alan Bates, care juca alci rolul de manager, Bette Midler, prin tinuta și magnetismul ei ne-a impresionat pe toți. Cu adevărat, o «stea»!

După Barbra Streisand o altă cântăreță cucerește ecranul: Bette Midler



periscop

Scandal la Roma

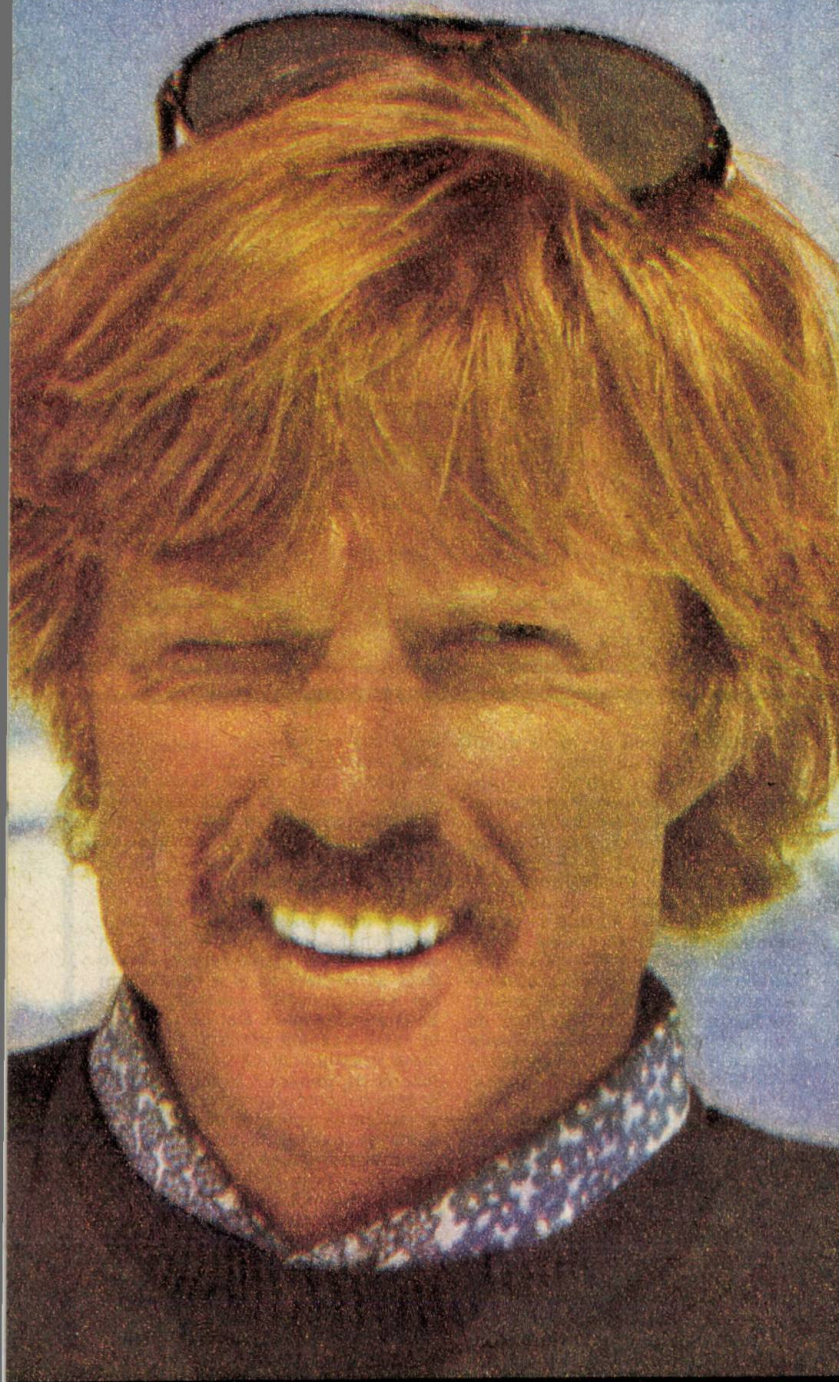
Un scandal numit Caligula. Noul film despre al cărui regizor deocamdată nu vom pomeni pentru că, așa cum apare astăzi filmul (acolo unde i se permite să apară și asta se întâmplă în foarte, foarte puține locuri), el nu are regizor. **Caligula** este un eveniment scandalos descris ca unul din filmele cele mai scumpe din seria pornografică din cîte s-au făcut vreodată. Dar asta n-ar fi dect o caracterizare foarte generală. Scandalul pornește tocmai de la particularitățile acestui film. Filmul a fost lansat publicitar, ca idee, în primul rînd, în 1976, ca transcripție pentru cinema, realizată de un vestit scriitor și dramaturg american locuind în Italia, Gore Vidal. La vremea respectivă, singurul producător, despre care a luat act presa, a fost Franco Rossellini, care de fapt era în căutare de fonduri pentru a asigura producerea acestui film. Această căutare de fonduri a deschis ușa tuturor combinațiilor și de aici a unor greu de imaginat transformări pe care le-a suferit scenariul original al lui Vidal. Unul din cei mai substanțiali finanțatori ai filmului apărut

peste noapte și cu un mare apetit pentru «afacerea cu filmul» s-a numit Bob Guccione, patronul revistei de dubioasă reputație **Penthouse**. Ca om al fondurilor substanțiale puse la bătaie, el a văzut în povestea împăratului dement al Romei un pretext pentru un dezmăț pornografic și sexual combinat cu terorism și hedonism, totul învăluit în argumentele unei supraproducții abundente din toate punctele de vedere. Dar el a dorit ca acestor ingrediente — credea el — pentru marele public, să asigure filmului și «o latură de respectabilitate» prin aducerea unor actori ca Malcom Mc. Dowell, Peter O'Toole și John Gielgud. Regizorul era la acel moment, Tinto Bras, considerat a fi un fel de Ken Russell al Italiei. Filmările abia începuseră cînd a și izbucnit primul scandal. Maria Schneider a părăsit filmul dîndu-și seama că este pornografic și fiind să precizeze că, după experiența pe care a făcut-o cu **Ultimul tango**, «nu va mai accepta niciodată să intre într-o asemenea combinație josnică». După un an, cînd filmările erau pe sfîrșite, a început adevăratul foc de artificii. În primul rînd, Tinto Bras a fost exclus din distribuție, de pe platouri și de pe contract, fiind reținut doar în calitate de colaborator cu o imprecisă contribuție. În

orice caz nu i s-a dat dreptul să-și facă montajul filmului. Al doilea scandal a izbucnit cînd Gore Vidal, dîndu-și seama ce fel de turnură a luat scenariul lui, a cerut să-i fie șters numele de pe scenariu și de pe genericul filmului. După ce au ieșit din competiție și regizorul și scenaristul, producătorii au luat inițiativa unor «completări» pentru a face filmul și mai pîcant ceea ce l-a determinat pe fostul regizor Tinto Bras să declare că el a căpătat un aer corespunzător «esteticii celor de la **Penthouse**». Dar ce rol joacă în toată această afacere actorii de mare prestigiu al căror nume este înscris pe generic? Niciunul dintre aceștia nu parcurge și nu contribuie la realizarea scenelor decoltate, pîcane și josnice. Ei sînt un fel de «aparitii serioase» într-un film în care, în clipa în care se văd, se întreabă ce-au căutat. Tot ce este pe placul producătorilor este realizat de fapt de actori necunoscuți, figurați și amatori de a se vedea pe pînza ecranului. Filmul a costat incredibil de mult și este atît de licențios încît la ora actuală, cei ce au investit bani în el privesc cu tristețe cum în 1980 n-au ajuns încă să găsească acele săli care să-l pună în situația de a recîștiga măcar ce-au investit în el.

Mircea Alexandrescu

Cititorii revistei noastre
au beneficiat în '80
de un interviu în exclusivitate
acordat de Robert Redford



(Urmare din pag. 177)

ține Jaromirei Kolarova și în jurul acestei povestiri cinematografice au avut loc nenumărate discuții înainte chiar ca filmul să fi intrat în rețeaua de săli. Scenarista propune o privire fără nici un fel de menajamente, dar și fără nici un fel de pornire asupra unei categorii de tineri (destul de restrînsă de altfel) dar care, din păcate, se vede, tineri care sînt dispuși la orice și de fapt nu sînt dispuși la nimic în viață, și pînă la urmă ajung în acea zonă în care cred că rezolvă ceea ce n-au putut rezolva nici cu mintea, nici cu brațele: alcoolismul. Povestea imaginată de Kolarova și transpusă de Svoboda este — afirma comentatorii — foarte dramatică, iar filmul o abordează ca pe una din problemele grave ale epocii noastre. Pentru că așa cum insistă sociologii și medicii, alcoolismul la tineri este o problemă care nu poate fi trecută pe planul doi.

Ecou internațional

Un critic francez a încercat într-un număr recent din revista de specialitate «Positif» o privire de ansamblu asupra filmelor realizate pînă acum de regizorul sovietic Nikita Mihalkov. Iată una din constatări: «Dintre cele trei filme ale lui Mihalkov distribuite în Franța, se desprinde o impresionantă și remarcabilă omogenitate: ceea ce este curios este faptul de a vedea încă din primele opere ale unui cineast o asemenea convergență în tematică și expresie. **Cinci seri** este din acest punct de vedere o sinteză a celorlalte două filme atît ca subiect cît (dar acest lucru este mai puțin clar) și ca formă.»

Consonanțe

Încă un actor francez, Roger Hanin face rechizitoriul cinematografului din țara sa. Întrebat dacă într-adevăr consideră că cinematograful francez este cu mult mai prost în raport cu alte cinematografii, cu cea italiană de exemplu sau cu cea americană, actorul a răspuns: «Acesta este adevărul. Știu că nu mă fac simpatic spunînd treaba asta, dar trebuie să îndrăznească cineva s-o facă. La unele întîlniri profesionale, se întîmplă ca unul dintre noi să poată cita în decurs de cinci minute zece filme italiene extraordinare sau zece filme americane extraordinare. Cînd se pune însă problema să citeze cîteva filme franceze ex-



O autobiografie
în film:
Sophia Loren

traordinare, nu reușește s-o facă. În ultimii zece ani, nu cred că au existat mari filme franceze. Și asta este o realitate pe care nu trebuie să ne-o ascundem. Motivele sînt multe și trebuie analizate cu grijă. Pot exista cauze economice, sau poate practica platourilor noastre, dar un lucru mie îmi este foarte clar: filme fără idei, fără probleme acute și fără talent nu pot interesa pe nimeni».

Revenirea octogenarului

Binecunoscutul (de mai multe decenii) regizor maghiar Geza Radvanyi, autorul filmului care a făcut atîta vîlvă imediat după cel de al doilea război mondial, **Undeva în Europa**, a revenit pe platouri după o destul de lungă întrerupere pentru a realiza filmul **Cercul Maxim**. Povestea din noul său film se desfășoară în aceeași epocă, cu aceeași filmului **Undeva în Europa** «Am căutat multă vreme titlul pentru noua mea povestire cinematografică — spune Radvanyi. Ezitam între **Cercul Maxim** sau **Joc de marionete**, pentru că la drept vorbind personajele care își caută refugiu în niște sărmane rulote de circ, murdare și respingătoare, nici nu știu încotro s-o apuce. Știu doar atît că trebuie să fugă undeva. Acțiunea

noului meu film se petrece în Ungaria anului 1944, și destinul personajelor pe care le-am adus pe ecran este comparabil cu acela al marionetelor care trebuie să dănuască așa cum o strunește istoria pe o scenă a unor gigantice marionete de astă dată. Filmul seamănă cu precedentul meu **Undeva în Europa** în măsura în care este ceea ce s-ar putea numi «un film al rătăcirii». În **Undeva în Europa**, copiii căutau o ieșire care să-i ducă spre viață. De astădată adulții sînt aceia care caută această ieșire. De bună seamă e pentru prima oară în viață că încerc ceva ce n-am mai încercat înainte: să transplantez într-un nou film ceva din acea peliculă la care țin atît de mult: **Undeva în Europa**. N-ar fi vorba neapărat de stil ci mai degrabă de atmosfera acelui film.»

Serial romantic

Este vorba de o realizare pentru televiziune, apărută în America, și care cunoaște o popularitate încă mai mare decît **Rădăcini** și **Holocaust**. Serialul se cheamă **Sogun** și triumful său este cu atît mai surprinzător — afirmă unul din comentatori — cu cît este tot ce poate fi mai deosebit de un serial comercial

în direct
din Moscova

Cine este Djamal?

«În mica localitate Sarp din Turkmenia, se povestește că, toamna trecută, doi pasageri au așteptat răbdători trenul în fața unei clădiri tipic feroviare din apropiere, pe care scria «Cantonul 20». După cîteva ore, răstimp în care s-au tot mirat ce o fi cu trenurile de nu mai opresc acolo, cei doi au aflat că nu era decît un decor de film... Scenograful a construit într-adevăr, cu o fidelitate uluitoare, vechea gară pe care o știam din copilărie. De aceea am și ales Sarp-ul, locul unde m-am născut și unde cunosc fiecare palmă de pămînt albicios și tare ca piatra — ca loc al acțiunii noului film **Copacul Djamalei** — Își începe regizorul Narliev destăinuirea. «Ca și în filmele mele anterioare, de exemplu, **Mireasa**, personajul principal este tot o femeie. Prin intermediul ei vreau să aduc un omagiu acelor oameni care ți sînt închină viața fericirii altora, un omagiu adus bunătății ca forță activă, care lasă pe pămînt cea mai durabilă și mai luminoasă urmă.»

Djamal este o simplă femeie turkmenă, cu o viață grea, pe care oamenii i-o complică și mai mult. Însă nimic nu poate ucide în ea dragostea și încrederea în semenii, nevoia de a le veni în ajutor — discret, firesc — ori de cîte ori li stă în putere.

Djamal moare salvînd viața soțului iubit. În urma ei rămîne copacul pe care l-a sădit în deșert, ca un simbol al triumfului binelui — generator de viață. Cînd constructorii canalului de irigație ajung cu lucrările în dreptul lui, fac o ramificație specială pentru singuraticul «copac al Djamalei», ajutîndu-l să trăiască și imortalizînd astfel amintirea luminoasă a femeii.»

În film este vorba, de fapt, de o întîmplare reală, petrecută cîndva pe aceste meleaguri. De aceea locuitorii orașului s-au arătat foarte interesați ca evocarea să fie cît mai exactă și l-au dat regizorului turcmen tot felul de sugestii și sfaturi.

E. AZERIKOVA

cinerama

O predilectă
a comediei cehe:
Bozidara Turzonovova

tre latura ei mai singeroasă dar și o viziune mai bufonică) Turneul va începe la Paris. O'Toole afirmă că ar fi fost născut pentru acest rol. Oricum, astăzi marele interpret se lansează cu **Macbeth** mai ales pentru că în cariera sa cinematografică au intervenit tot felul de pauze și incertitudini. Ultimul lui film memorabil a fost **Leul în iarnă** (realizat în 1968). Revenirea pe platouri s-a făcut de curând cu o peliculă turnată în Statele Unite, și care este intitulată, poate puțin curios pentru un actor ca el, **Casadorul**. Deși O'Toole poartă amprenta unei lungi suferințe, el pare să își revină dar pentru treaba asta face eforturi nebanuite atât în ce privește alimentația cât și odihna și viața regulată. Pentru că, spune el, meseria asta cere înainte de toate o imensă voință și o capacitate de disciplinare.

Mic-burghezii lui Sautet

Unul dintre cei mai prețuiți autori de filme din Franța, Claude Sautet a prezentat de curând un nou film intitulat **Fiul cel rău**. Cu această ocazie, Sautet care nu s-ar putea spune că adoră publicitatea, a răspuns unor întrebări ale unui ziarist parizian din care socotim că este demn de reținut mai ales capitolul care urmează: «Spuneți într-una din zile, domnule Sautet, că întreaga societate occidentală este din punct de vedere cultural o socie-

conceput să asigure un mare indice de popularitate (așa cum o pretinde legea aspră a concurenței între marile rețele de televiziune de peste ocean). Serialul este inspirat de romanul fluvial al scriitorului englez James Clavell (un best-seller tipărit în 6 milioane de exemplare) și, după cum afirmă același comentator, romanul oferea toate ingredientele marelui spectacol. Povestea se desfășoară în Japonia secolului al XVII-lea. În urma unui naufragiu, un navigator englez John Blackthorne (rol interpretat de Richard Chamberlain) își încrucisează destinul cu acela al lui Torogona un mare senior militar (rol interpretat de Toshiro Mifune). Romanul își plimbă acțiunea, întâmplările și fanteziile în confruntarea dintre două civilizații (aceea a unui orient complicat și aceea a unui occident partizan al ideilor simple).

Se mai spune că acest serial ar fi constituit o revoluție pentru televiziunea americană și o demonstrație că publicul este cu mult mai inteligent decât cred

mulți dintre producătorii de vestiri-fluviu pentru orele de film ale televiziunii. Pe de altă parte se mai afirmă că succesul serialului **Sogun** a incitat punerea pe roate a unei coproducții de asemenea pentru televiziune, extrasă din «Aventurile lui Marco Polo».

Shakespeareanul O'Toole

S-a comentat mult și foarte diferit, uneori cu accente drastice din partea unor critici, evoluția lui Peter O'Toole în capodopera shakespeariană **Macbeth**. După o pauză provocată de o stare foarte subredă a sănătății marelui actor, acesta a revenit în ceea ce el a numit «bătălia pentru Macbeth», cu intenția de a impune sau re-impune publicului spectacolul său printr-un lung turneu prin principalele mari orașe englezești. În perspectiva lui 1981, Peter O'Toole se pregătește pentru un mare turneu în Europa, de asemenea cu **Macbeth** (înscenare care poartă amprenta unui spirit ce vrea să repovestească capodopera shakespeariană în-



tate mic-burgheză. Sustineți și astăzi această afișare?

— În întregime. Societatea franceză este în întregime o societate mic-burgheză. Ea nu este nici cu adevărat proletară și nici o societate dominată de spiritul unei mari burghezii. Mentalitatea noastră este mic-burgheză. Este de ajuns să menționăm de câte ori cuvântul «mic» revine în toate conversațiile. Totul este mic, luăm o cafea mică, (noi am spune o cafelută n.r.), facem o mică plimbare sau o mică partidă de cărți...

— Și asta e un semn al decadenței?

— Este o constatare. Mic-burghezii trăiesc într-un mediu, într-o atmosferă și într-o perspectivă de mică burghezie.

În ce privește ultimul său film, ziaristul l-a întrebat: — Aveți o adevărată slăbiciune pentru Romy Schneider ca actriță. Ba chiar ați și relansat cariera ei la un moment dat.

— N-aș spune și n-aș avea pretenția că l-am relansat cariera artistică, dar e adevărat că, atunci când filmam **Acele lucruri ale vieții**, am întâlnit-o și am avut sentimentul că vădea imense posibilități umane și că le putea da glas. Din clipa aceea am fost inclinat să fac mai multe filme cu ea până ce va împlini vârsta de 40 de ani, pentru că îmi dădeam seama că ar fi păcat ca această actriță cu o expresie magnifică pe figură să nu ajungă să se impună.

Un personaj în ascensiune: cascadorul



Revenire
căm tot după
20 de ani:
Raf Vallone



în direct din Moscova

Spre constelații

Acțiunea filmului de anticipație **Prin măracini spre constelații**, realizat la studioul «Maxim Gorki» din Moscova, se petrece în anul 2222, pe îndepărtata planetă Dessa, amenințată cu pieirea. Răspunzând unui semnal SOS, o navă spațială lansată de pe Terra «dessenizează» pe întinderile lipsite de viață.

Lumea fantastică a lui Richard Viktorov, realizatorul filmului, autorul altor două apreciate realizări similare: **Moscova-Casiopeea** și **Adolescenții în Univers**, nu toloseste decât ca pretext pentru dezvoltarea de fapt a unor probleme vitale ale realității contemporane. Scenariul, datorat cunoscutului scriitor de literatură științifico-fantastică Kir Bulcikov, și avându-l pe Viktorov co-autor, abordează o chestiune la ordinea zilei: poluarea. Un oraș

se sufocă în atmosfera irespirabilă a planetei. Oamenii echipați cu măști de gaze, își caută salvarea într-un fel de nișe adânci, dar și acest ultim refugiu e gata să se năruiască și atunci nimic nu li va mai putea apăra pe dessanienii de ploaia ucigătoare cu bioxid de carbon.

— «Filmul nostru, în pofida subiectului fantastic, se adresează în modul cel mai direct oamenilor și problemelor lor reale — ne declară regizorul. El îi avertizează asupra pericolului ce amenință o inestimabilă bogăție: mediul natural. Să-l păzim ca pe ochii din cap — atragem noi atenția, altfel, într-o zi, ne vom trezi că l-am ucis prin inconștiență, irresponsabilitate și nepăsarea noastră...»

Elena AZERNIKOVA

Felliniadă

Orasul femeilor, ultimul film al lui Fellini, cunoaște pe ecranele europene o evoluție cam între succes și nepăsare din partea spectatorilor iar comentariile sînt în același spirit. Am reținut pe acela al unui critic francez, Luc Bareges, care încearcă să privească ultimul film prin prisma concepției pe care i-o atribuie el marelui cineast italian, și spune între altele: «Filmele lui Federico Fellini seamănă tot mai mult cu niște vise iar visele marelui cineast italian sînt făcute în așa fel încît să aducă tot mai mult cu niște crize ale unui delir supra-realist... Crize pe care spectatorul trebuie să le suporte sub sancțiunea de a «derapa» și a-și pierde definitiv contactul cu firul narațiunii. Asta este stilul său, acel faimos «limbaj» ce-i este atribuit de la **Julietta și spiritele**, **Satirycon**, **Roma**, **Amarcord** (unde apare deja omul subjugat de fantasmale sale) și **Repetiția de orchestră**... Și apoi pe măsură ce fantasmalele se înmulțesc iar problemele devin mai grave, se întîmplă că visurile insolite ale lui Fellini să se transforme chiar în coșmarul Or, ce este un coșmar dacă nu o teamă difuză de pedeapsă? Pedeapsă, dar pentru ce? Există o abatere într-un univers străbătut numai de culoare unde singura logică o constituie absurditatea și unde singurul lucru ineluctabil este convingerea pedepsei care s-ar afla la capătul acestei rătăcirii...» Bineînțeles, mai adaugă criticul, verva felliniană este mereu prezentă chiar și în ultimul său film despre condiția femeii, ca și ambiguitatea de altfel.»

Într-un fel criticul francez surprinde deruta, cînd veselă, cînd sarcastică, cînd pesimistă, cînd înecată în bufonadă care reflectă la Fellini o întregă atmosferă a peninsulei.

Profesionalismul la Delon

Odată cu sfîrșitul anului se obișnuiesc tot felul de investigații asupra anului cinematografic. În cadrul uneia din acestea a fost abordat Alain Delon cu o întrebare care părea la început surprinzătoare:

— Alain Delon, există un cuvînt care a fost aplicat deseori în legătură cu personalitatea dumneavoastră de actor și de producător. Este un cuvînt pe care și dumneavoastră îl folosiți foarte adesea și anume «profesionalism». Cum definiți dumneavoastră profesionalismul în cinema-



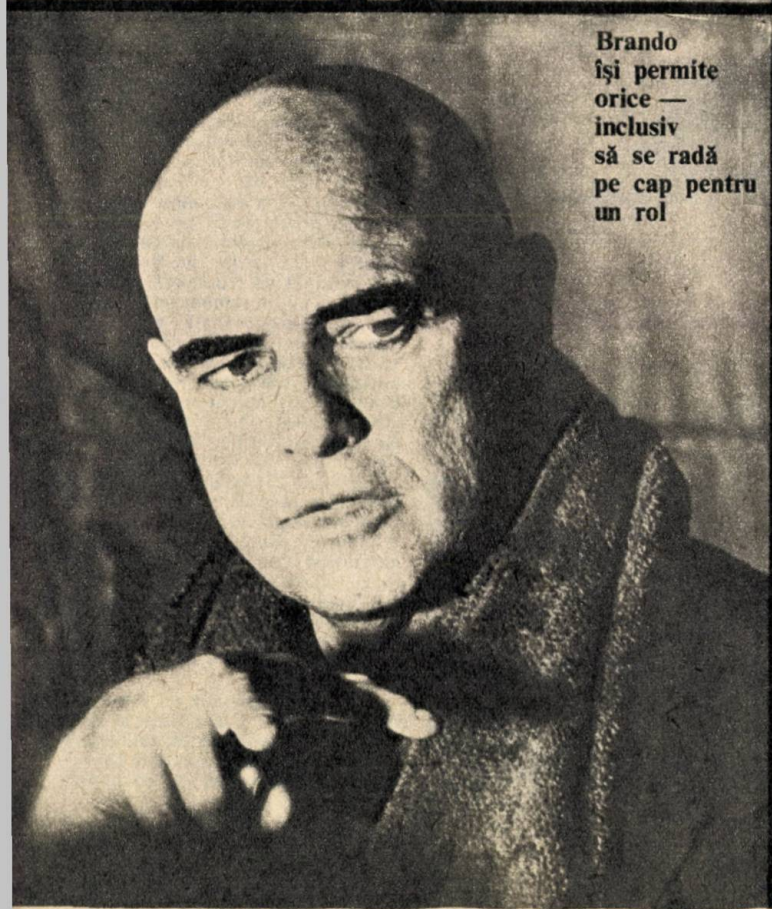
Farmecul
Natalici
Vasiliova
este
incontestabil



«O actriță
pentru
toate
ahotimpurile»
a fost
caracterizată
Catherine Deneuve



1980
a însemnat
pentru
Meryl Streep
anul
consacrării



Brando
își permite
orice —
inclusiv
să se radă
pe cap pentru
un rol

tografie? (Ne face plăcere să amintim cu această ocazie că revista Cinema este și ea de mai multe luni angajată într-un asemenea sondaj printre realizatorii noștri pe tema profesionalismului n.r.).

— A fi un profesionist în cinema — a răspuns Alain Delon — nu este nimic altceva decât a fi profesionist cu adevărat. Țin mult la profesioniști atât în cinema cât și în alte domenii, pentru că un profesionist este un om responsabil în meseria pe care o face, înzestrat cu acea «intelligență a profesiei». Aceasta nu constă numai în a veni doar la ora exactă la slujbă ci mai ales în a ști să faci deosebirea, să poți stabili ierarhii, și în același timp să fi împotriva acelor ierarhii depășite, să știi ce poate face fiecare, să știi care sînt adevărații creatori, adevărații autori și adevărații actori. Și din acest punct de vedere a fi profesionist în cinema înseamnă să știi să faci această deosebire».

— Dumneavoastră care nu vă lăsați prea ușor impresionat — l-a mai întrebat gazetarul pe Alain Delon — ați fost în cursul carierei dumneavoastră impresionat de parteneri de-ai dumneavoastră?

— Bineînțeles. Au existat actori care m-au impresionat, Jean Gabin, de exemplu, sau Shirley McLaine sau Burt Lancaster, dar nu pentru că purtau nume sonore. Am fost deasemenea impresionat de alți actori mai mărunți, unii chiar necunoscuți. Gabin nu m-a impresionat pentru că era Gabin și nici Lancaster pentru că era un «monstru sacru». Cu toate că îl admiram, le urmăream cariera de mulți ani.

Am fost cu adevărat impresionat cînd aflîndu-mă într-o scenă față în față cu el, mi-am dat seama că se întîmplă ceva în plus față de ceea ce se întîmplă în mod normal pe platoul de filmare. Mi-aduc aminte că odată m-am oprit și nu mai jucam, pînă într-atît eram de fascinat de evoluția lui Gabin. Acestea sînt momente trăite, momente care m-au marcat într-adevăr, și pentru că le-am trăit cu intensitate îmi vine greu astăzi să-mi explic admirația pe care o pot avea pentru asemenea actori. Am fost deasemenea foarte impresionat de Romy Schneider, cînd jucam împreună cu ea pe scena teatrală în piesa «Pacat că e tîrîș» de John Ford. Romy era de-a dreptul tulburătoare».

Biografii celebre



**Prototipul
unui star
made in
Hollywood:
Gary Cooper**

Seducătorul

Acum aproape 20 de ani, Gary Cooper intra în legenda Hollywoodului lăsând amintirea unui actor de prestigiu, tată exemplar, soț model și dușman al scandalurilor, atît de frecvente în cetatea filmului. Larry Swindell, istoric de cinema, i-a scris biografia în care, printre altele, se dă în vileag un aspect rămas necunoscut pînă azi din viața acestui justițiar — pe ecran — al Vestului: se pare că Gary Cooper a fost, chiar de la începutul carierei sale, un mare

seducător. Foarte puține parteneri au rezistat farmecului său și cea mai celebră dintre ele, Clara Bow, a și contribuit la ascensiunea sa fulgerătoare. Miracolul — susține autorul cărții — este că, într-o Americă cufundată în puritanism, Cooper a izbutit să scape de toate birfele și să-și păstreze pînă la capăt, aureola de «cumînțenie».

Pentru toată lumea el a fost — și a rămas — cow-boy-ul fără teamă și fără prihană.

Gary Cooper a sosit la Los Angeles într-o zi de noiembrie a anului 1924 și, oprind în gară un lucrător de la căile ferate, l-a întrebat cum poate să ajungă la Hollywood. Pentru că el venise cu un scop clar: să se facă actor de cinema. Nu i-a trebuit mult pînă să afle adresele tuturor studiourilor unde s-a prezentat, pe rînd, să-și propună serviciile, dar fără nici un succes. Adevărul este că nici el nu știa bine cam ce vroia să facă în cinema. Ii rămăsese totuși o consolare: aceea de a-i fi cald. Primul său Crăciun în California a fost scaldat în soare. Viața la Hollywood mai avea și alte cîteva avantaje, nu chiar de lepădat: fetele nostime puteau fi înfîluite la tot pasul. Și deși Gary nu cîștiga nici un ban era totuși gata să se ruineze pentru ochii lor frumoși.

Pînă la urmă a reușit să debuteze în roluri înfime în filme cu cow-boy. Era departe de a fi mulțumit și chiar îl apucase disperarea cînd, într-o bună zi, o adevărată cascadă de voioșie l-a intrat în viață și i-a spulberat plictiseala. Această intruchipare a optimismului era o foarte tină și foarte frumoasă fată care mai avea și calitatea de-a fi o actriță celebră. Ea se numea Clara Bow. Legătura lor avea să-l ajute pe Gary Cooper în consolidarea unei cariere care n-a mai cunoscut declinul. Din ziua în care l-a cunoscut, Clara Bow a decretat că nu mai acceptă niciun alt partener în afară de el. Și n-a fost deloc o vorbă aruncată în vînt, pentru că la ora aceea tot ce vroia Clara Bow se accepta din principiu. Cu trecerea timpului, viața acestei actrițe a luat o întorsătură sinistă, care a sfîrșit într-o adevărată tragedie. Odată cariera sa distrusă de scandaluri, Clara Bow a căzut încetul cu încetul pradă unui dezechilibru mental, care a dus-o pînă la nebunie.

Dar pînă una alta, cînd Cooper a văzut-o prima oară, pe la sfîrșitul anului 1926, ea strălucea de focurile tuturor strass-urilor din Hollywood. Era minunat de frumoasă, plină de farmec și cu un temperament vulcanic, căruia era imposibil să-i rezisti. Și i-ar fi fost cu mult mai de folos lui Gary Cooper — pe vremea aceea stingaci și complexat — dacă n-ar fi avut și un defect major care cu vremea avea să-l îndepărteze pe Gary de ea: vorbea tot timpul. Se pare, totuși, că Gary Cooper ar fi cerut-o pe Clara Bow de soție în primăvara anului 1927. Deși mai tîrziu el a negat cu violență «zvonul» și chiar în ultimii ani a încercat să acrediteze ideea că nici măcar n-ar fi avut cu ea vreo legătură serioasă. La rîndul ei, Clara Bow avea să declare mai tîrziu că raporturile ei cu Gary Cooper s-au deteriorat exact în clipa în care el a cerut-o de nevastă!

În această perioadă de «răcire» a relațiilor dintre Clara Bow și Gary Cooper, actorul afișa un «stil Hollywood» foarte agresiv, în care cabrioleta sa roșu aprins și costumele

tipătoare se întreceau în a-i pecetui prostul gust. Părea că tine morțiș să eclipseze zornătoarele ornamente de pe rochiile Clarei Bow. Acesta este momentul în care o va întâlni pe Evelyn Brent (în paralel, Clara Bow se va întoarce la mai vechea ei iubire, regizorul Victor Fleming) pe platoul unde se filma **Frumosul spadasin**. Domnișoara Brent avea vreo doi ani mai mult ca el și-o celebritate de dată recentă, datorată unei tenebroase melodrame de gangsteri semnată Josef von Sternberg. Din deșertul Arizona, unde cei doi parteneri pleaseră să-și continue filmările, Evelyn Brent se va întoarce cu Hollywoodul la picioare și cu Gary Cooper la braț. Nu le mai rămânea decât să facă tot ce era necesar ca să lanseze o nouă legendă. Ceea ce ei au și făcut. Legătura lor însă n-a durat mai mult de un an, anul 1928, pentru că Evelyn Brent s-a măritat. Dar nu cu Gary Cooper, ci cu Harry Edwards, regizor la Mack Sennett.

Succesul primului film sonor al lui Coop — așa i se spunea în intimitate — **Cerul gloriei** l-a consolat însă rapid și, lucru mult mai important, i-a consolidat poziția la Paramount. Filmul următor, **Visul îngropat**, a ieșit pe ecrane în 1929, dar Gary Cooper n-a asistat la premieră pentru că se afla în Sierra, în plin turnaj la **Cintecul lupului** și în plină idilă cu noua sa parteneră, Lupe Velez. Filmul n-a fost o capodoperă, dar a avut un imens succes de public la care a contribuit și știrea că vedetele trăiesc o aprinsă poveste de dragoste și de partea cealaltă a ecranului.

Maria de Guadalupe Velez de Villalobos se născuse în 1908, într-un sat de lângă Mexico. Descoperită de Douglas Fairbanks, ea turnase multe filme și părea sortită unei cariere de star, când apariția sonorului a cantonat-o definitiv în roluri exotice din producții de categoria B. Lupe era deosebit de frumoasă, foarte veselă, un caracter extrem de atașant, care-și câștigase numai prietenii, și nimeni n-ar fi bănuțat atunci că o așteaptă sfârșitul pe care-l știm: s-a sinucis la 36 de ani. Legătura ei cu Gary Cooper a durat trei ani, trei ani de certuri și de împăcări furtunoase care erau cît p-aci să se termine cu o căsătorie (ca mai toate iubirile lui Coop), dacă nu s-ar fi opus doamna Cooper-mama.

Gary Cooper încerca, pe vremea aceea, să pătrundă cu orice preț în cercurile mai selecte ale Hollywoodului. De aceea, nu mică i-a fost bucuria cînd a primit o invitație — prima de acest fel — din partea soților Douglas Fairbanks — Mary Pickford, la «Pickfair». Spre sfârșitul verii 1930 — ajunsese între timp prietenul casei — la una din faimoasele recepții ale nu mai puțin faimosului cuplu, el o cunoaște pe contesa Dorothy di Frasso, americană și cu foarte mulți ani mai tinără



Cu Clara Bow
în *Aripile*



Cu Evelyn Brent
în *Frumosul spadasin*



Cu Lupe Velez
în *Cintecul lupului*



Cu soția sa,
Veronica Balfe,
și soții Hemingway,
în 1950

decît soțului ei, contele Carlo di Frasso o pereche foarte lansată în high-life-ul de atunci, european și american. Gary Cooper se îndrăgostește nebunește de frumoasa contesă, care avea cîțiva ani buni mai mult ca el, dar și o experiență mondenă pe măsură. Pentru Coop începe o e-pocă în care se va transforma, sub

ochiul atent, priceput și iubitor al contesei, într-un gentleman. Alți trei ani petrecuți în compania unei femei, care l-a pierdut, finalmente, pentru că a încercat să-l ataseze prea tare de lesa ei. Dar poate și pentru că, între timp, Gary Cooper a cunoscut o tînră de 20 de ani pe nume Veronica Balfe, care

mai tîrziu avea să debuteze în cinema sub numele de Sandra Show. Îndrăgostit lăua, Coop avea să renunțe la toate seratele lui mondene și la toate cuceririle de-o zi ca să se consacre în întregime fermecătoarei Rocky cu care se va căsători la 15 decembrie 1933, în cea mai strictă intimitate și discreție. Mireasa avea 21 de ani, iar mirele 32. Căsătoria îl schimbă pe Coop și-l face de nerecunoscut: el devine unul dintre cei mai așezați soți din Hollywood. La 15 septembrie 1937 se naște fetița lor, Maria Cooper, iar Gary ajunge să fie cunoscut ca cel mai «habotnic» tată din cetatea filmului. De altfel, în 1943, Bing Crosby comenta calitatea paternă a lui Cooper în termenii următori: «Dacă ar fi avut patru copii ca mine, s-ar fi calmat. Dar el s-a oprit la unul și și-a împuiat capul că o fată ca a lui valorează cît patru băieți».

În 1942, Coop turnează **Cui îi bate ceasul** cu Ingrid Bergman. Mai de mult deja gurile rele șopteau că nu poți filma cu Ingrid fără să cazi la picioarele ei. Despre ea și Leslie Howard se băfea că ar fi avut un mic și discret «intermezzo» în afara orelor de muncă. Chiar și despre Humphrey Bogart s-a clevetit în timpul turnării filmului **Casa-bianca**. Oricum, nici Gary Cooper n-a scăpat de sușoteli. (În 1968, Ingrid Bergman va recunoaște singură că: «toate femeile care l-au cunoscut pe Coop s-au îndrăgostit de el»). Să fi fost o mărturisire tardivă? În orice caz, ani de-a rîndul, menajul Cooper n-a fost tulburat de nici un alt nor. Pînă în 1948, cînd Gary Cooper — îmbătrînit și pîrlînd foarte bolnav, atît de rău arăta încît a-l filma în culori devenise o adevărată problemă tehnică —, se întâlnește pe platou, la filmul **Rebelul**, cu frumoasa și tînră — avea 22 de ani — Patricia Neal. Coop avea 47 de ani. Filmul a fost un eșec, dar asta n-a împiedicat gurile rele să se desfășoare pe seama celor două vedete. În 1950, legătura dintre Patricia Neal și Gary Cooper începuse să devină publică, iar în 1951 Coop și soția sa Rocky anunță, oficial, despărțirea. Separare de bunuri, dar nu divorț. Tot în același an, sănătatea lui Coop începe să lase mult de dorit și imediat după terminarea filmului **Trenul va suiera de trei ori** intră în spital pentru a fi operat. În 1952 se desparte de Patricia Neal care, în 1953, se căsătorește cu scriitorul englez Roald Dahl. În 1954, Coop se împacă cu soția sa. E din ce în ce mai slăbit, mai bolnav. Filmează, totuși, **Tăișul lamei**. Este operat din nou, în 1960, și se constată că are cancer. La 7 mai își va sărbători aniversarea a 60 de ani. Șase zile mai tîrziu intră în comă și-n după amiaza zilei de 14 mai moare.

Avea exact 60 de ani și o săptămînă.

Traducere și adaptare de
Rodica LIPATTI



Cu Ingrid
Bergman
în *Saratoga*

STELA

SAPUN
DE TOALETA



EXTRAFIN



O ÎNTEPRINDERE DE PRESTIGIU A CĂREI PREOCUPARE DE BAZĂ ESTE CALITATEA

Întreprinderea de săpun „STELA” — București își afirmă, în această etapă, întreaga forță de creație, obținând rezultate deosebite — ne relatează inginerul șef Dragoș Ionescu și Ion Vișoiu, contabil șef — în acțiunea de diversificare a produselor ce se adresează atât populației, cât și unor ramuri ale economiei naționale.

Întreprinderea și-a îmbogățit treptat potențialul tehnic, integrându-se într-un puternic flux al modernizării, fapt care a făcut-o cunoscută în întreaga lume. Astăzi, 45 de țări solicită produsele sale, care se desfac prin CHIM-IMPORT-EXPORT.

Explicația acestor cereri trebuie căutată în varietatea și calitatea produselor, menționând aportul la export al întreprinderii, ca o contribuție la creșterea participării României la schimburile economice internaționale, la participarea țării noastre într-o și mai mare măsură la diviziunea mondială a muncii.

OANA



săpun de toaletă

extrafin



SAPUN DE TOALETA
EXTRAFIN



FLORI DE
MUNTE



Întreaga activitate productivă a întreprinderii de săpun „STELA” este emulată, deci, de un suflu înnoitor care poate satisface cele mai rafinate cerințe și pretenții ale cumpărătorilor.

Munca de creație este, la rîndul său, strîns împletită cu activitatea de cercetare în direcția descoperirii unor tehnologii noi, mai eficiente din punct de vedere economic, de natură să contribuie la creșterea calității produselor. Datorită acestui fapt, „STELA” a devenit o întreprindere modernă, utilată la nivelul tehnicii actuale, ale cărei produse acoperă necesarul pentru întreaga populație a țării.

Iată, succint, enumerarea acestor produse:

— săpun de rufe (60% acizi grași) în bucăți de 2000 g și 500 g;

— săpun de rufe (72%) — „CERB”, parfumat și neparfumat — 500 g., „TIGRU”, parfumat — 400 g., „DOI LEI”, parfumat — 400 g, săpun de rufe — 200 g;

— săpun semitoaletă „CHEIA” (72%) parfumat — 100 g;

— săpun lichid (20%) parfumat și neparfumat;

— SĂPUNURI DE TOALETĂ (79% acizi grași)

A. Obișnuite: LILIAȘ, BUCHET (100g), IASOMIE, SĂLĂC, VIOLETE (130 g), BUCHET, LAVANDĂ (150 g), săpun de toaletă în casete — SAVON BAIN, ARCO-DESSE



B. Specialități — fine NAILA (90 g), PALMIER (100 g), LAVANDA ROMÂNEASCĂ (130 g), PERLA (150 g). Extrafine: FLORI DE MUNTE, MARGARETA (100 g), MAMAIA, OANA, GIUVAER (130 g), CATIFELIN, DARCLÉE, RALUCA, STELA, SANTAL (150 g).

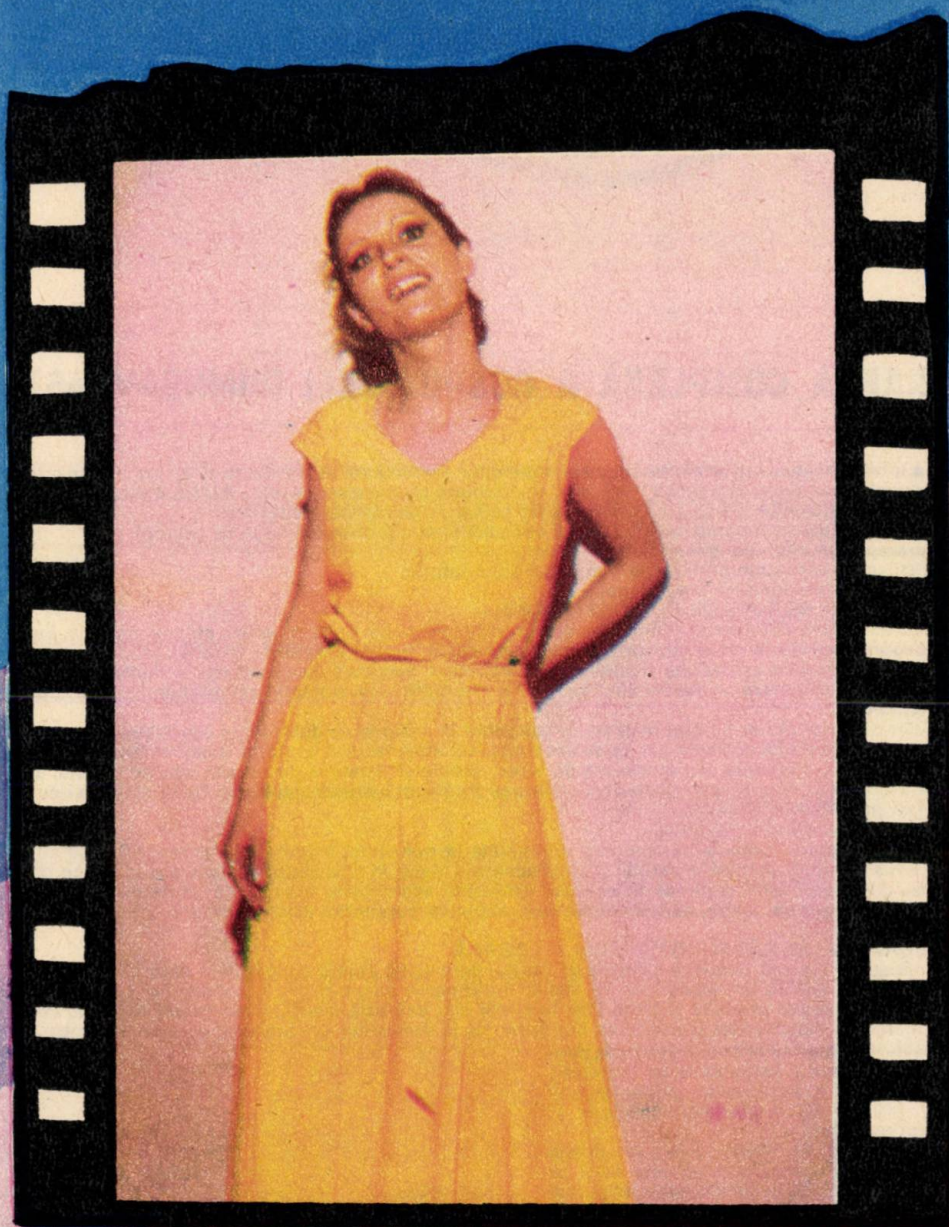
— PRODUSE INDUSTRIALE: glicerină farmaceutică și superioară (94% concentrație), glicerină industrială (88%) și tehnolin folosit în industria de lacuri și vopsele.

Grație măsurilor luate de către conducerea întreprinderii, comitetul de partid și organizațiile de masă, se poate afirma astăzi că cei 1700 de oameni ai muncii ce compun harnicul colectiv al întreprinderii țin foarte mult la prestigiul lor de muncitori cu înaltă calificare și exemplificăm afirmația noastră prin perfecționarea a 954 oameni ai muncii, din care 932 muncitori. Alți 71 au fost calificați în diferite profesii (de exemplu, operatori chimiști) prin cele două cursuri organizate.

O confirmare a celor menționate sînt și strădaniile continue care se depun pentru îmbunătățirea nivelului calitativ al produselor realizate, astfel ca ele să răspundă în permanență exigențelor crescînde ale beneficiarilor, impulsînd într-o și mai mare măsură creșterea producției și a productivității muncii în vederea ridicării eficienței economice a întreprinderii.

**PENTRU TOATE SEZOANELE,
PENTRU TOATE EXIGENȚELE**





Magazinele și raioanele specializate ale comerțului de stat din întreaga țară oferă tuturor categoriilor de cumpărători un bogat și variat sortiment de articole de îmbrăcăminte completat și asortat cu accesoriile care conferă ținutei eleganță, linie modernă și farmec, alcătuind o vestimentație inspirată din noutățile modei internaționale.



ASIGURAREA COMPLEXĂ A GOSPODĂRIEI DUMNEAVOASTRĂ

Pentru a înlesni înlăturarea urmărilor financiare ale unor evenimente neprevăzute ce se pot întâmpla într-o gospodărie și care pot provoca pagube materiale, accidentare unor persoane, etc., ADAS a pus la dispoziția cetățenilor «ASIGURAREA FACULTATIVĂ COMPLEXĂ A GOSPODĂRIILOR».

Aceasta este o asigurare combinată în același contract fiind cuprinse trei feluri de asigurări:

- asigurarea bunurilor de gospodărie;
- asigurarea de accidente produse la domiciliul asiguratului;
- asigurarea de răspundere civică legală.

● ASIGURAREA BUNURILOR DE GOSPODĂRIE

În această asigurare sînt cuprinse bunuri existente într-o gospodărie ca: mobilier, obiecte casnice, îmbrăcăminte, covoare, aparate de radio, televizoare, mașini de cusut, frigidere, sobe de orice fel, produse agricole, viticole, pomicole, produse animaliere și alimente, combustibil, materiale de construcții și multe altele.

Sînt cuprinse în asigurare — pentru 20% din suma asigurată — și bunurile asigurabile luate oriunde în afara domiciliului.

Administrația Asigurărilor de Stat plătește despăgubiri în cazurile de deteriorare sau distrugere a bunurilor asigurate, provocate de unele riscuri, ca de exemplu, incendiu, trăsnet, explozie, ploaie torențială, inundație, grindină, furtună, prăbușire sau alunecare de teren, greutatea stratului de zăpadă sau de gheață; avarii accidentale produse la instalațiile de gaze, apă, canal sau încălzire; pierdere sau dispariție cauzate de riscurile asigurate; furt prin efracție și altele.

● ASIGURAREA DE ACCIDENTE

Sînt asigurate pentru urmările accidentelor întîmplute la domiciliul asiguratului următoarele persoane: asiguratul, soția acestuia, precum și părinții și copii acestora, dacă, în mod statornic, locuiesc și gospodăresc împreună cu asiguratul. Sînt cuprinse în această asigurare accidentele cauzate de unele evenimente ca: incendiu, trăsnet, explozie, lovire, cădere, alunecare, acțiunea curentului electric, arsură, intoxicare subită și altele.

● ASIGURAREA DE RĂSPUNDERE CIVILĂ LEGALĂ

În această asigurare sînt cuprinse cazurile de răspundere civilă pentru despăgubiri datorate de asigurat și de soția acestuia sau de persoane care se află în întreținerea asiguratului, în calitate de locatar, față de proprietar, pentru pagube produse la imobil de incendiu sau explozie, pentru despăgubiri datorate terților pentru accidentarea persoanelor și avarierea bunurilor lor la domiciliul asiguratului, precum și pentru cele datorate locatarilor apartamentelor învecinate, pentru pagubele la bunurile asigurabile ori la pereții, planșeele, tavanele și pardoselile apartamentelor respective, cauzate de o inundație produsă în apartamentul asiguratului.

PRIMA DE ASIGURARE care se achită de persoana ce încheie asigurarea este de 2 lei pe an pentru fiecare 1 000 de lei din suma asigurată stabilită la cererea asiguratului pentru bunurile din gospodărie.

De exemplu, pentru asigurarea unor bunuri din gospodărie în valoare de 25 000 lei se plătește o primă de asigurare de 50 de lei pe an.

Pentru informații suplimentare și pentru contractarea de asigurări, vă puteți adresa responsabililor cu asigurările din unitățile socialiste, agenților și inspectorilor de asigurare sau direct oricărei unități ADAS.

